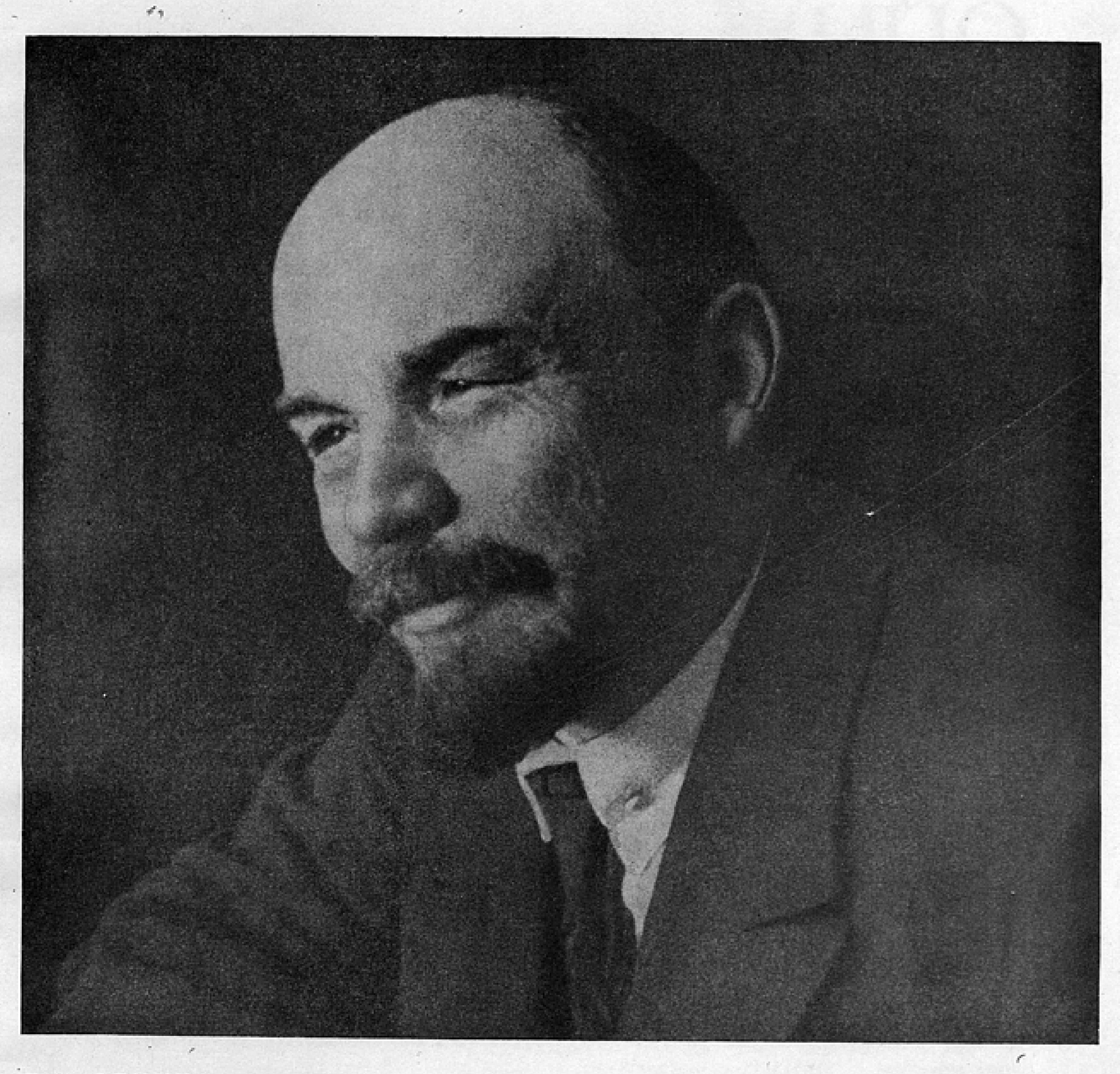


Искусство КИНО

10

1957

СОДЕРЖАНИЕ



В. И. ЛЕНИН

(Из кинохроники 1921 года)



10
ОКТЯБРЬ
1957

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЧЕТЫРЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ БОРЬБЫ И ПОБЕД

Четыре десятилетия миновали после того великого дня, когда партия большевиков во главе с В. И. Лениным повела трудящиеся массы России на победоносный штурм твердынь буржуазно-помещичьего государства. Сорок лет назад рабочие и крестьяне, свергнув господство эксплуататоров, взяли политическую власть в свои руки. День 7 ноября (25 октября) 1917 года открыл новую эру мировой истории.

«Октябрьская революция, самая грандиозная по масштабам, самая глубокая по своим задачам и целям, осуществила вековые чаяния трудящихся, возвестила конец эксплуатации человека человеком, конец всякого социального и национального гнета, не только провозгласила, но и провела в жизнь великие идеи социализма, мира, равноправия и дружбы народов,—отмечается в тезисах Отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС и Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС к знаменательной дате.

Верная великому марксистско-ленинскому учению, непримиримая к любым разновидностям ревизионизма, оппортунизма, догматизма и сектантства в рабочем движении, Коммунистическая партия подготовила рабочий класс и крестьянство России к решительной борьбе за новую, социалистическую жизнь, разработала стратегию и тактику революционной борьбы, бесстрашно руководила этой борьбой и обеспечила победу социалистической революции и построение социалистического общества в нашей стране».

На протяжении веков и тысячелетий народы будут возвращаться благодарной памятью к событиям Великого Октября, героическим дням 1917 года.

В результате победы Октябрьской социалистической революции, которая явилась закономерным результатом всего хода развития человеческого общества, в нашей стране утвердилась диктатура рабочего класса. Власть Советов явила всему миру образец самой полной и широкой демократии—подлинной демократии для трудящихся

для народных масс. Люди созидательного труда, сбросившие иго эксплуататоров, стали у кормила государственной власти, сделались хозяевами всей земли, ее недр, фабрик и заводов, шахт и железных дорог и всех других средств производства. Социалистическая революция положила конец национальному угнетению и установила отношения братской дружбы между всеми народами, населяющими нашу Родину.

Четыре десятилетия, прошедшие после Великого Октября,—годы героической борьбы против попыток внешних и внутренних врагов отнять у нас плоды социалистической революции; годы созидательного труда, невиданного по своему размаху; годы, когда в нашей стране осуществилась мечта лучших умов человечества о построении социалистического общества,—войдут в историю, как годы триумфа идей марксизма-ленинизма.

Сорок лет в масштабах мировой истории—крохотный отрезок времени. Многие и многие поколения будут с восхищением вспоминать о тех грандиозных свершениях, которые были осуществлены советскими людьми, нашими современниками за столь короткий исторический срок.

Отбив яростный натиск всяческих «крестоносцев» международного империализма, одержав победу над вооруженными до зубов иностранными интервентами и контрреволюционерами, молодая Советская страна преодолела чудовищную разруху—следствие длительных войн—и осуществила гигантскую программу строительства социализма, научно разработанную В. И. Лениным. Жизнь опрокинула созданную буржуазными пропагандистами легенду, будто народные массы не могут управлять государством, будто они неспособны построить новое общество. Под руководством Коммунистической партии рабочий класс и трудовое крестьянство осуществили социалистическую индустриализацию нашей страны и коллективизацию ее сельского хозяйства, совершили культурную революцию.

Построение социализма в СССР является главным итогом Великой Октябрьской социалистической революции. Реальные факты наглядно показали колоссальное превосходство социалистического общественного строя над отживающим свой век капитализмом. Социалистическое переустройство жизни породило небывалые темпы роста важнейших отраслей экономики, прогресса культуры. За годы первых пятилеток некогда отсталая аграрная страна превратилась в мощную индустриальную державу. В созидании нового мира раскрылось духовное величие советского человека, доблестного труженика, пламенного патриота своей социалистической Родины.

Неизмеримо возросшее могущество страны, явившееся результатом ее социалистического преобразования, дало советскому народу возможность одержать победу над сильным и злобным врагом в Великой Отечественной войне—самой жестокой и трудной из войн в истории нашей Родины. Бессмертной славой овеян подвиг советских людей, разгромивших гитлеровские полчища и войска империалистической Японии! В титаническом военном столкновении 1941—1945 годов сыны и дочери страны социализма не только отстояли свободу и независимость своей отчизны, но и спасли от фашистского порабощения народы многих других стран. Эта победа вновь показала необоримую силу советского государственного и общественного строя, рожденного Великой Октябрьской социалистической революцией.

Социалистический строй дал нашей стране возможность быстро залечить раны, нанесенные ей войной, восстановить тысячи испепеленных городов и сел, возродить разрушенные заводы и электростанции и добиться дальнейшего стремительного подъема всех отраслей народного хозяйства. Послевоенные пятилетки подняли экономику, технику, культуру страны на новые высоты.

Чувство гордости и радостного волнения вызывают опубликованные недавно в печати цифры. Общий объем промышленной продукции в СССР в этом году превышает уровень 1913 года в 33 раза, а производство средств производства возросло за этот же срок в 74 раза. Вспомним при этом, что в 1920 году крупная промышленность страны выпускала почти в 7 раз меньше продукции, чем в 1913 году! Ныне Советский Союз по объему промышленной продукции вышел на первое место в Европе и на второе—в мире.

Более полутора миллионов тракторов (в пересчете на 15-сильные) работают на наших полях. Быстро растут посевные площади. Морями хлебов раскинулись только что освоенные целинные земли. Труженики сельского хозяйства с энтузиазмом борются за выполнение задачи, выдвинутой партией,—в ближайшие годы догнать США по уровню производства мяса, молока и масла на душу населения.

С каждым годом растет благосостояние советских людей, умножаются материальные и духовные богатства советского общества.

По пути творческого расцвета идут наши многонациональные литература и искусство. В их лучших произведениях нашел яркое отражение душевный мир советского человека—строителя коммунизма. Его высокая идейность и гуманизм представляют главнейшие черты морального облика героев книг, пьес, фильмов, любимых народом. Заботливо поддерживаемые и направляемые партией, литература и искусство играют важную роль в коммунистическом воспитании трудящихся.

Социалистический строй, который на деле осуществил право человека на труд, на образование, на отдых, на обеспечение в старости, создал благоприятные условия для расцвета талантов, для всестороннего развития человеческой личности, открыл перед каждым пути к созидательной деятельности, создал новые нормы этики и морали.

Как отмечается в тезисах «К сорокалетию Великой Октябрьской социалистической революции», действительность развеяла надежды идеологов буржуазии на то, что строительство социализма потерпит неудачу вследствие «извечной» природы человека, который якобы по самой сущности своей индивидуалист, враг коллективных форм жизни. «Буржуазия и ее философы отрицали возможность создания новой, социалистической морали, основывающейся на сотрудничестве и взаимопомощи свободных от эксплуатации людей. Реальная действительность опрокинула эти злостные вымыслы защитников старого строя. Совершив грандиозный переворот в общественном бытии людей, социалистическая революция закономерно породила и глубочайшее изменение в их сознании, морали, в их отношениях к обществу, друг к другу.

Важнейшим проявлением нового духовного облика советского человека являются советский патриотизм, социалистическое отношение к труду, к общественной собственности».

Показать вот это новое в человеческом сознании и в отношениях людей, активно поддержать благородные принципы социалистической морали, способствовать их утверждению стремятся мастера советского искусства и литературы. На их долю выпало огромное счастье—жить в великую и славную эпоху, окрыляющую их творчество. Быть современником, очевидцем и активным участником созидания нового мира—что может сравниться с этой радостью для истинного художника? Перед ним—темы, события, герои, равных которым не было и не могло быть ни в какие прошлые времена.

Советскому художнику предоставлены такие возможности творчества, о каких не могут и мечтать работники искусства в капиталистическом мире. Социалистический строй освободил художника от власти денежного мешка, от угрозы голода и нищеты, дал ему все права, кроме «права» творить бездумно и бездушно. Партия повседневно поддерживает деятелей искусства, уделяет им большое внимание, помогает исправлять ошибки и добиваться творческих успехов. Работники искусства в нашей стране окружены уважением и любовью народа.

Нельзя не радоваться громадным успехам, достигнутым страной социализма в области художественной культуры за 40 лет. В эти годы возникли и достигли расцвета литература и искусство многих народов нашей Родины, которых капитализм ранее лишал всех культурных благ. Во всех областях искусства, в том числе и в кинематографии, созданы десятки произведений правдивых и волнующих, проникнутых пафосом коммунистического переустройства мира, встретивших горячее признание у сотен миллионов людей.

Замечательный поэт, художник и трибун кинематографического искусства Александр Довженко писал:

«Советская кинематография—детище Октябрьской революции. Она родилась в борьбе и в ее великом всемирно-историческом смысле почерпнула свое содержание, красоту и направленность... Служа своему народу, несут советские мастера кинематографии знамя социалистического гуманизма и каждый творческий успех отмечают вместе с народом как выигранное сражение, как победу новой, социалистической культуры».

Но при всем этом киноискусство еще в большом долгу перед народом, перед нашей эпохой. В нем еще не получили достаточно полного и яркого отражения социалистические преобразования в советских республиках, величественные и многогранные характеры наших современников—строителей коммунизма.

С огромным подъемом восприняли работники искусства и литературы положения, выдвинутые в важнейшем партийном документе, опубликованном незадолго до 40-летия Великого Октября,—в изложении выступлений Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Партия призывает мастеров искусства и литературы глубже вникать в жизнь, активнее участвовать своим творчеством в общенародной борьбе за коммунизм. Боевым девизом для деятелей советского искусства стали слова Н. С. Хрущева: «Высшее общественное назначение литературы и искусства—поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма».

Работники советского искусства видят цель и смысл своей жизни в служении делу народа, делу строительства нового общества. Они гордятся тем, что являются верными помощниками Коммунистической партии—вождя, вдохновителя и организатора всех побед советского народа.

Сильная своим монолитным единством, своей неразрывной связью с широчайшими народными массами, Коммунистическая партия по ранее неизведанным историческим путям привела нашу страну к победе социализма и уверенно ведет вперед, к светлому коммунистическому будущему.

Единодушное осуждение партией и народом антипартийной группы Маленкова, Кагановича, Молотова и примкнувшего к ним Шепилова еще раз показало морально-политическое единство социалистического общества, сплоченность народных масс под ленинским знаменем нашей партии.

Вдохновленные решениями XX съезда КПСС, советские люди трудятся над созданием материально-технической базы коммунизма, над осуществлением в исторически короткий срок важнейшей задачи—догнать и перегнать наиболее развитые капиталистические страны по производству продукции на душу населения. Мероприятия партии по коренной перестройке управления промышленностью и строительством ускоряют наше движение вперед.

Построение коммунистического общества сегодня уже не далекая, а непосредственная практическая цель созидательной деятельности советских людей.

Победа социализма в нашей стране осветила народам всего мира пути к новому, справедливому общественному строю. Сейчас социализм вырос в могучую и непобедимую мировую систему. Вместе с нами по пути социализма идет великий китайский народ, идут народы многих стран Европы.

Последовательная борьба Советского Союза за мир, против попыток империалистов развязать атомную войну находит поддержку у подавляющего большинства человечества. Полтора миллиарда человек насчитывают социалистические и несоциалистические государства Европы и других континентов, входящие в «зону мира». Борьба за мир стала одной из ведущих тем, одной из важнейших задач всего мирового прогрессивного искусства.

Встречая сорокалетие Великого Октября, работники советского киноискусства видят свой высший общественный долг в том, чтобы достойно запечатлеть в новых фильмах—произведениях больших мыслей и чувств, высокой гражданской страсти—и путь борьбы и побед, пройденный советским народом за четыре десятилетия, и героику наших дней. И не только запечатлеть, отразить, показать, но и каждым своим фильмом бороться за утверждение нового в жизни и в сознании людей, помогать неуклонному движению советского общества вперед, к коммунизму!

1957 Год сороковой

Наша страна встречает славную юбилейную дату новыми достижениями в важнейших областях экономики, техники, культуры. Советский народ, возглавляемый Коммунистической партией, с огромным подъемом трудится во имя умножения материальных и духовных благ нашей социалистической Родины, во имя созидания коммунистического общества, во имя мира.

На следующих страницах журнала мы публикуем некоторые кадры из кинохроники этого года. В этих кадрах запечатлены дела народа и их реальные плоды, отдельные черты быта советских людей, различные события в жизни страны. Разумеется, здесь отражены далеко не все трудовые достижения и примечательные события: это лишь небольшая часть кинодокументов, появившихся на экранах, только фрагменты кинолетописи наших дней. Эти кадры засняты в разных концах страны операторами Центральной студии документальных фильмов.



С докладом на сессии Верховного Совета СССР выступает Первый секретарь ЦК КПСС Н. С. Хрущев



Депутаты приветствуют принятие закона, знаменующего новый этап в развитии советского государства

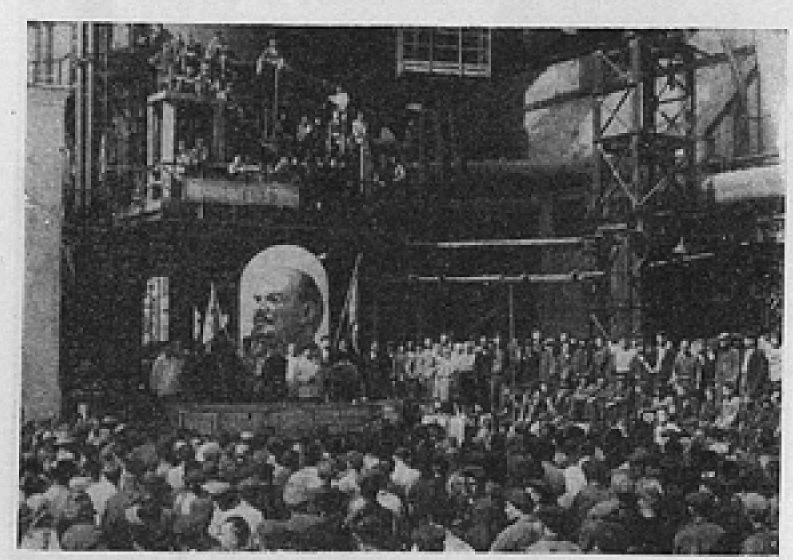


Зал заседаний Верховного Совета СССР 7 мая 1957 года, в день открытия сессии, на которой был единогласно принят Закон о дальнейшем совершенствовании организации управления промышленностью и строительством



400 тысяч человек собрались в Ленинграде на митинг, посвященный итогам совещания тружеников сельского хозяйства Северо-Запада РСФСР. Советские люди горячо одобряют призыв партии—догнать в ближайшие годы США по производству мяса, молока, масла на душу населения

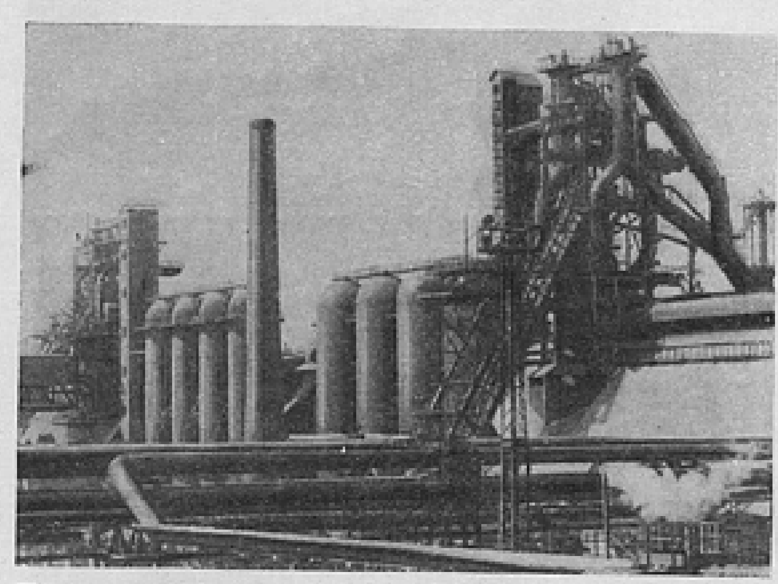
1957 Год сороковой



Один из сотен и тысяч фактов, свидетельствующих о неуклонном росте нашей тяжелой индустрии: на Макеевском металлургическом заводе имени Кирова вступила в строй новая доменная печь. Строители и металлурги радостно отмечают это событие



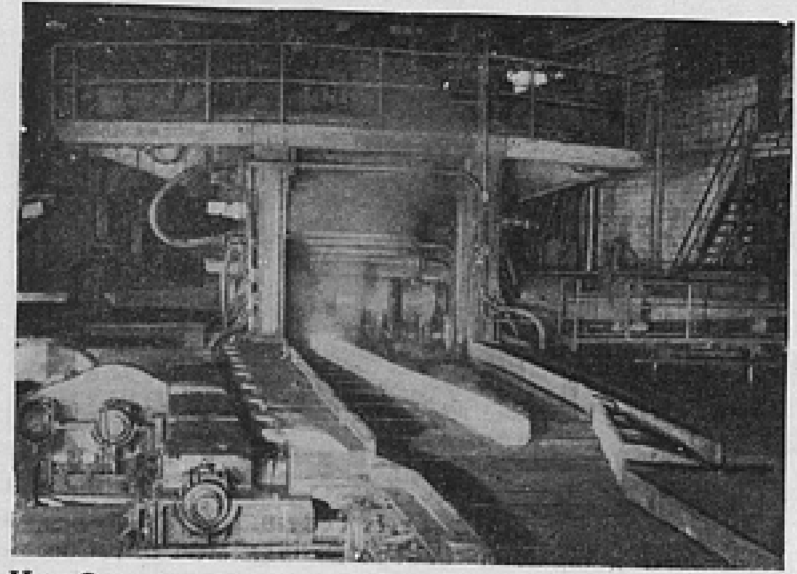
Проходчики шахты «Бутовка-Глубокая» в Донбассе отметили юбилейный год новым мировым рекордом проходки шахтного ствола



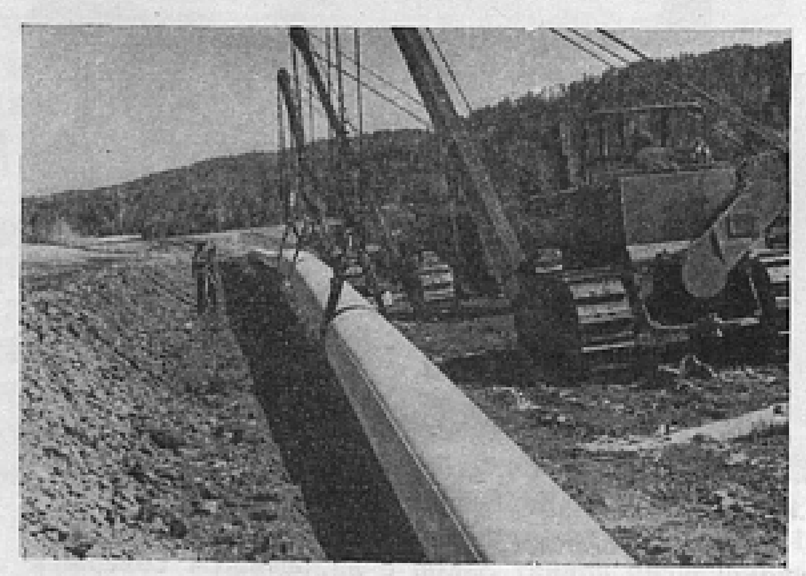
Так выглядит новая домна Макеевского завода



На сталинградском заводе «Красный Октябрь» бригада Анатолия Серкова, участвующая в соревновании в честь сорокалетия Великого Октября, выдала одну из плавок за 4 часа 10 минут при норме 9 часов 20 минут. Это новый всесоюзный рекорд



На Сумгаитском трубопрокатном заводе в строй вступил первый стан прокатного цеха — блюминг «850»

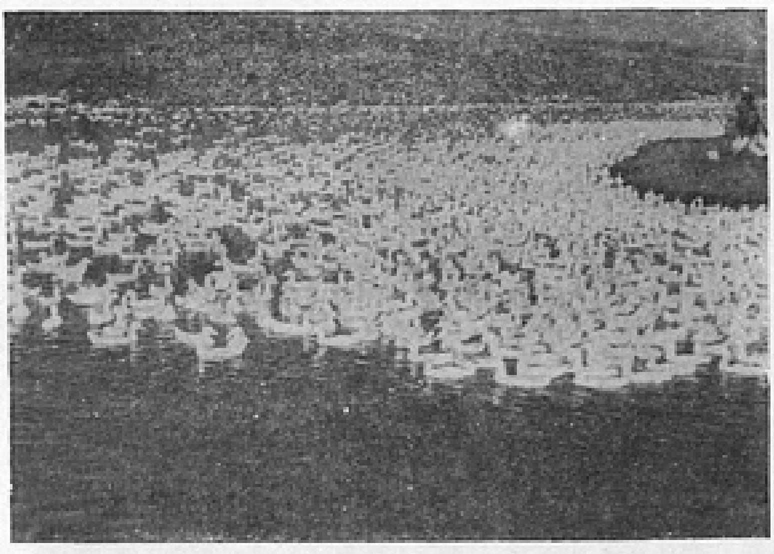


Началось сооружение магистрального нефтепровода Туймазы—Иркутск

1957 Год сороковой



Работники сельского хозяйства по призыву партии с огромным подъемом добиваются резкого увеличения производства продуктов животноводства. В украинском колхозе имени Буденного читают приветствие ЦК КПСС труженикам Полтавщины, активно участвующим в этом патриотическом движении



Птицеферма в совхозе «Тумашевский» Куйбышевской области



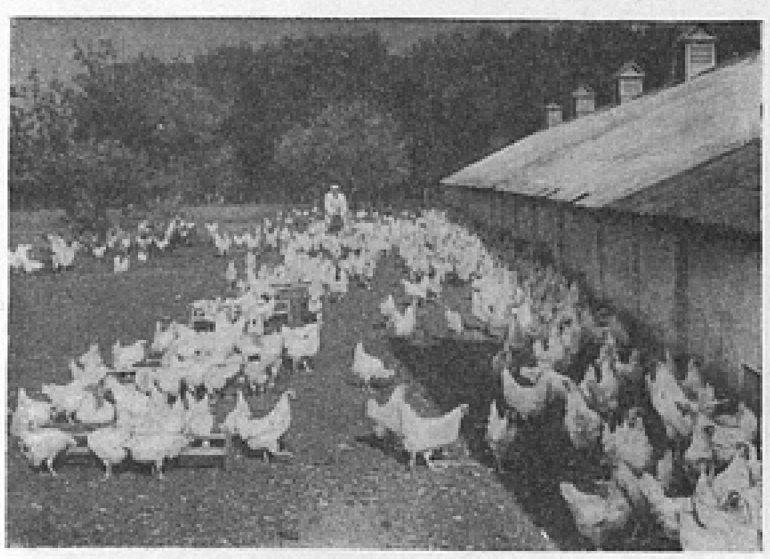
Колхозники артели имени Буденного бережно ухаживают за сотнями голов молодняка, поставленного на откорм



Зоотехник колхоза «Путь Ильича» (Запорожская область) А. М. Чумаченко и старший чабан Т. А. Ивченко осматривают ягненка. За последний год отары колхоза увеличились почти вдвое



Стадо крупного рогатого скота, принадлежащее артели имени Буденного



Птичий городок совхоза «Арженка», который в недалеком будущем ежегодно будет выращивать свыше миллиона штук птицы

1957 Год сороковой



Великий подвиг советского народа — освоение гигантских массивов целинных земель — значительно умножил хлебные ресурсы нашей Родины. В кадре — хлеба на одном из целинных полей



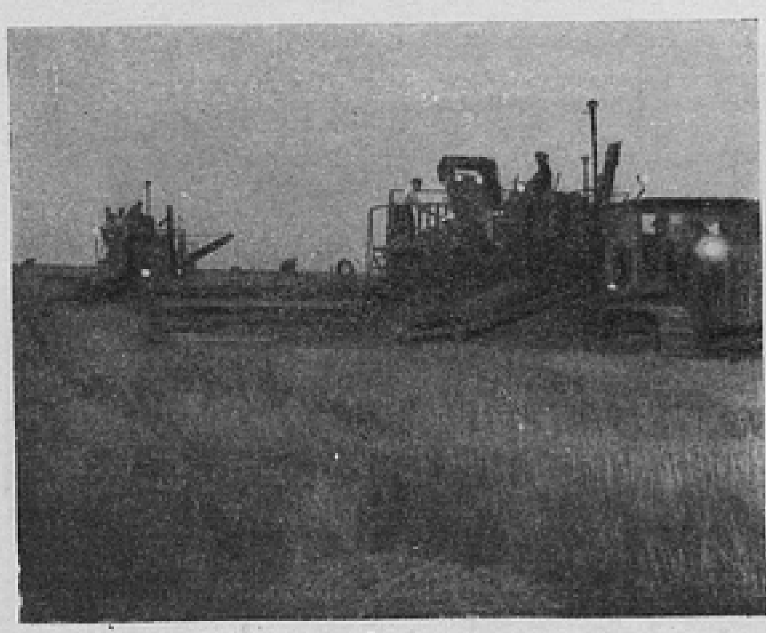
На целину приехали помочь в уборке богатого урожая студенты Сельскохозяйственной академии имени Тимирязева. Комбайнер Николай Добровольский и штурвальный Геннадий Лятохо на поле



Жатва пшеницы на полях целинного совхоза «Буруктальский»



Студентка одного из московских вузов за работой на совхозном току



Днем и ночью шла уборка урожая на целинных землях Акмолинской области

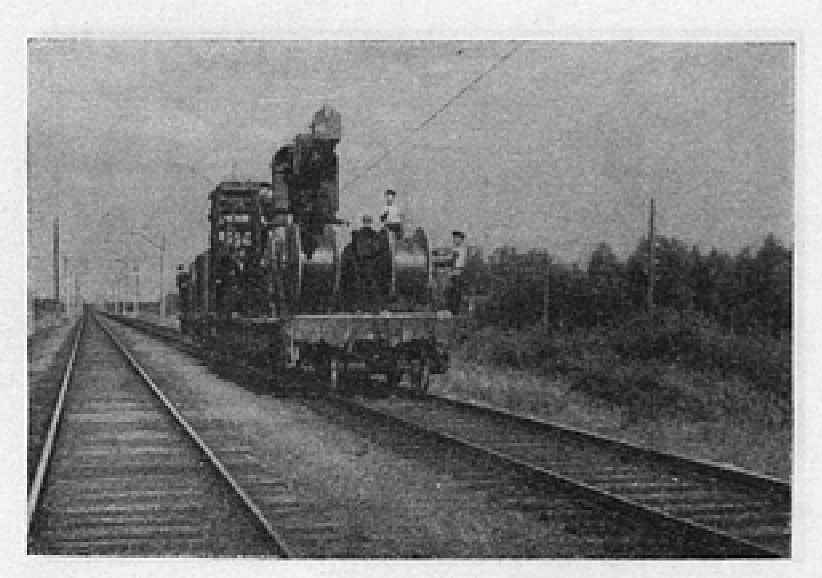


Зерно нового урожая у одного из элеваторов Акмолинской области

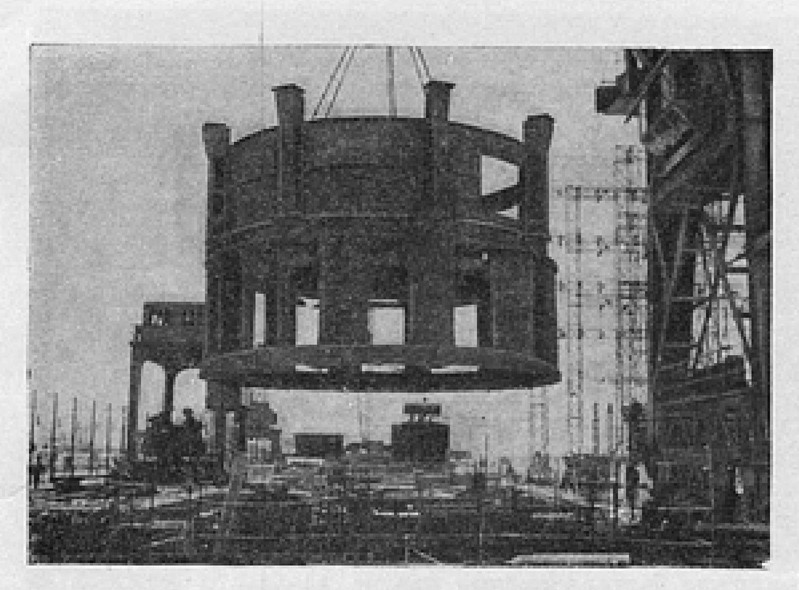
1957 Год сороковой



Панорама строительства Сталинградской ГЭС



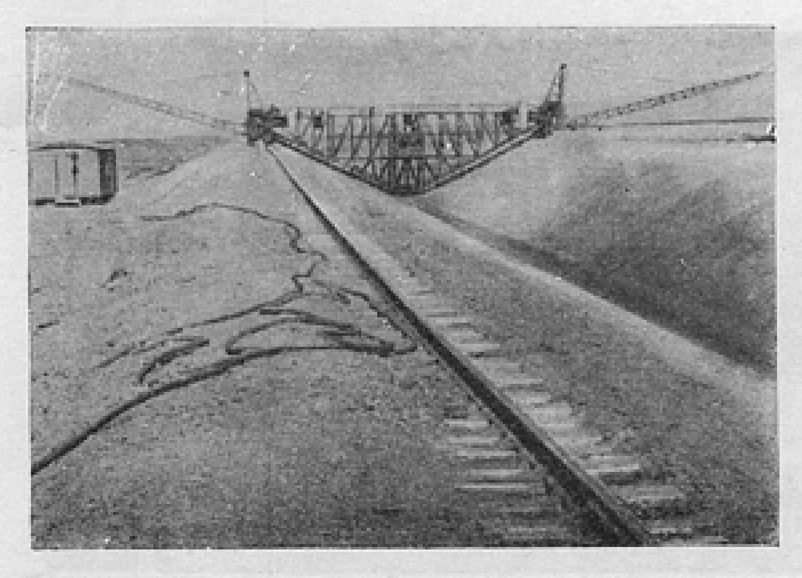
Электрифицируется еще один из участков Транссибирской магистрали



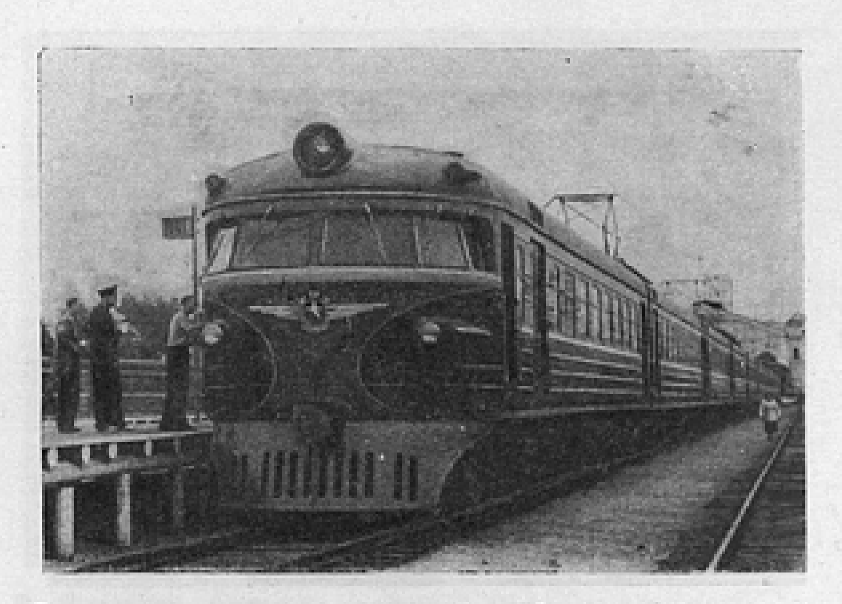
В Таджикистане на реке Сыр-Дарье строится Кайрак-Кумская ГЭС



Строители московского метрополитена собрались, чтобы отметить пуск новой линии подземной дороги: Крымская площадь—Лужники

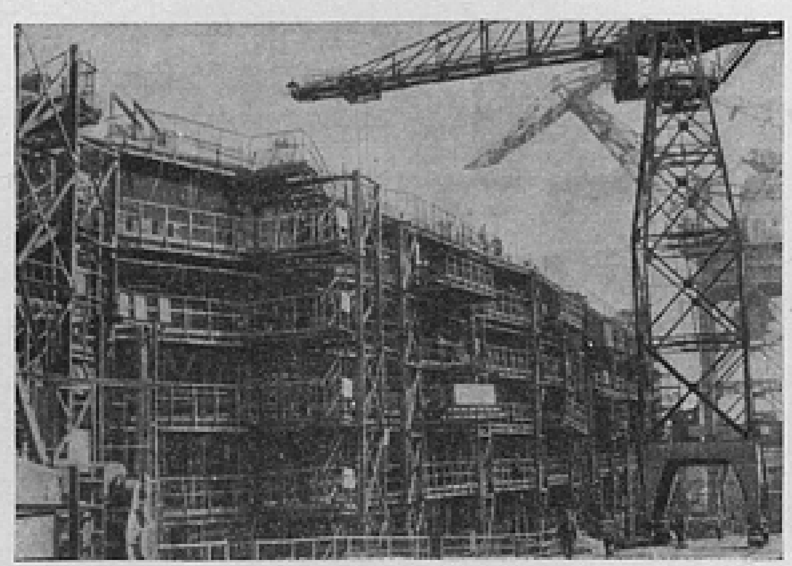


Сооружается канал Северный Донец—Донбасс. Применяемая на строительстве профилировочная машина заменяет труд тысячи людей



Во время испытательного пробега этот новый электропоезд (построенный рижскими вагоностроителями в содружестве с электромашиностроителями различных городов) развивал скорость до 138 *км* в час

1957 Год сороковой



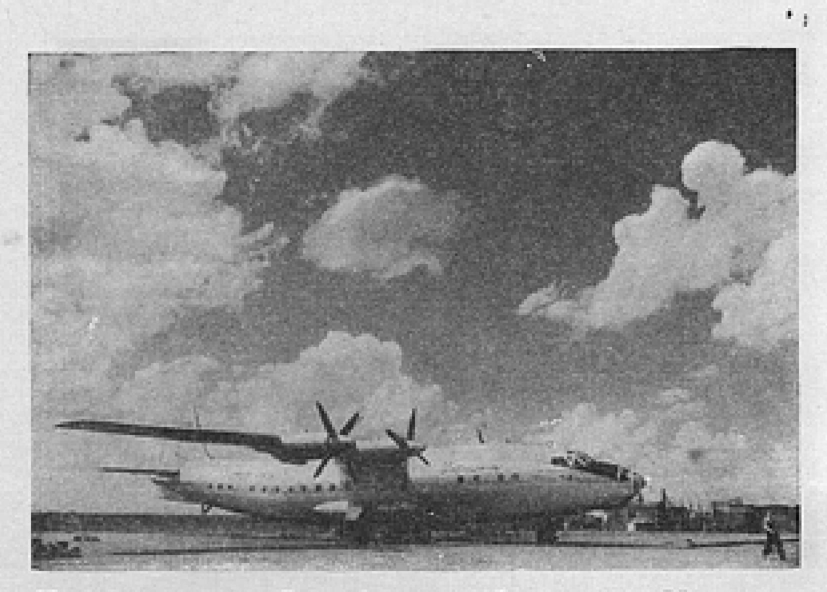
Строится атомный ледокол, сооружение которого является еще одним свидетельством высокого уровня советской науки и техники



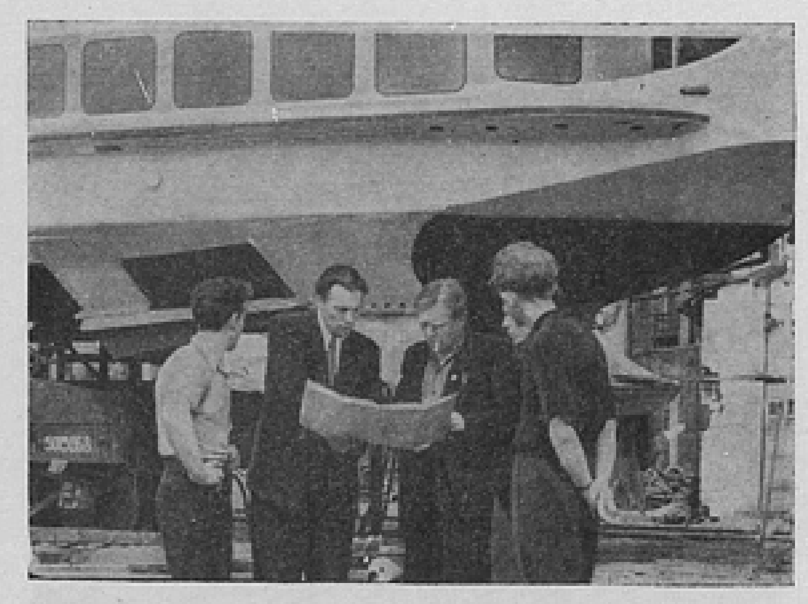
Одна из новинок советской гражданской авиации — самолет «ТУ-110», сконструированный А. Н. Туполевым. 4 турбореактивных двигателя позволяют самолету развивать скорость 1000 *км* в час



Эта модель показывает, как будет выглядеть первый атомный ледокол «В. И. Ленин». Больше года он сможет плавать в арктических морях, не заходя в порты за топливом



Четырехмоторный турбовинтовой самолет «Украина», созданный группой конструкторов, возглавляемой О. К. Антоновым

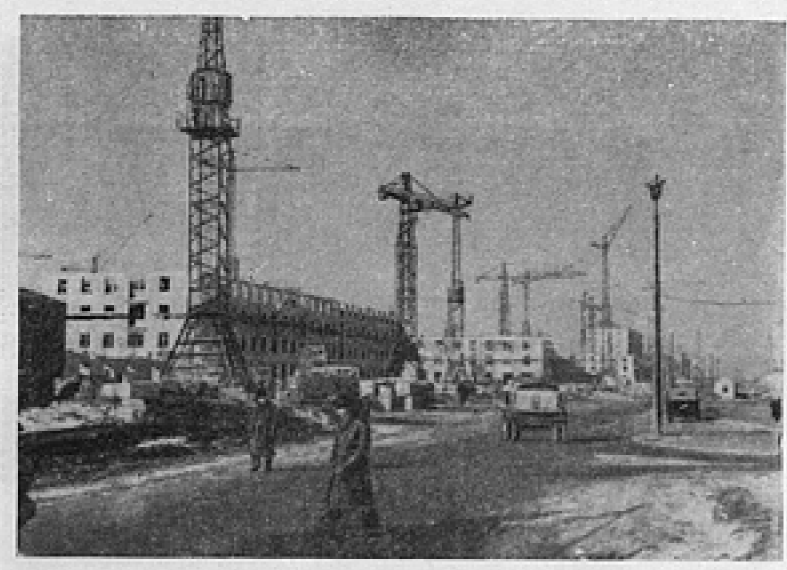


Наш речной транспорт пополнился в этом году оригинальной новинкой—«крылатым теплоходом». Его создатели—группа сормовских конструкторов во главе с Р. Е. Алексеевым



Самолет «Москва», сконструированный С. В. Ильюшиным, рассчитан на перевозку 75—100 пассажиров

1957 Год сороковой



Новый, Юго-Западный район столицы. Стремительными темпами возводятся огромные жилые корпуса



Улица в молодом городе нефтяников Небит-Даге, раскинувшемся среди песков Кара-Кумов



В Москве открылся новый универсальный магазин «Детский мир»



На Южном берегу Крыма недавно открылся еще один санаторий—«Россия». Группа отдыхающих на террасе санатория



Один из номеров новой московской гостиницы «Украина». В высотном здании гостиницы оборудовано более 1000 комфортабельных номеров

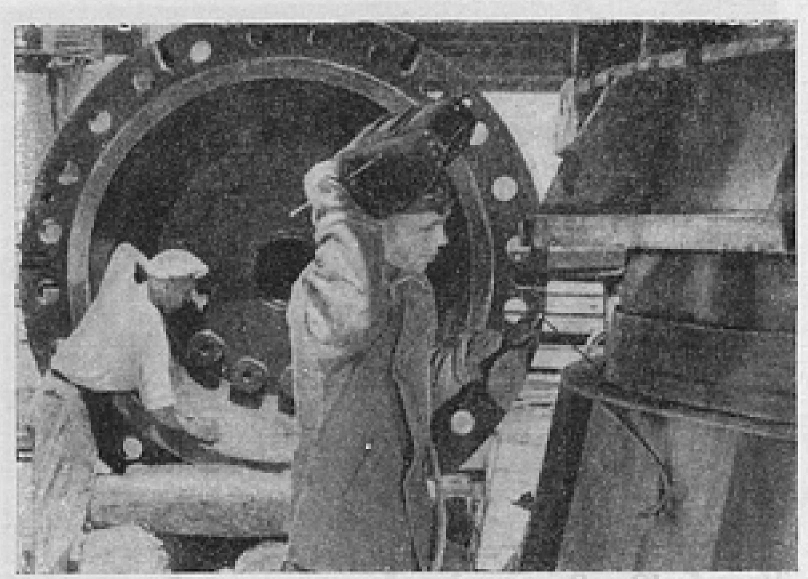


В бывшем царском дворце—Ливадии—у берегов Черного моря, можно увидеть людей, приезжающих на отдых со всех концов страны. В кадре—семья Корсаковых с далекого Памира

1957 Год сороковой



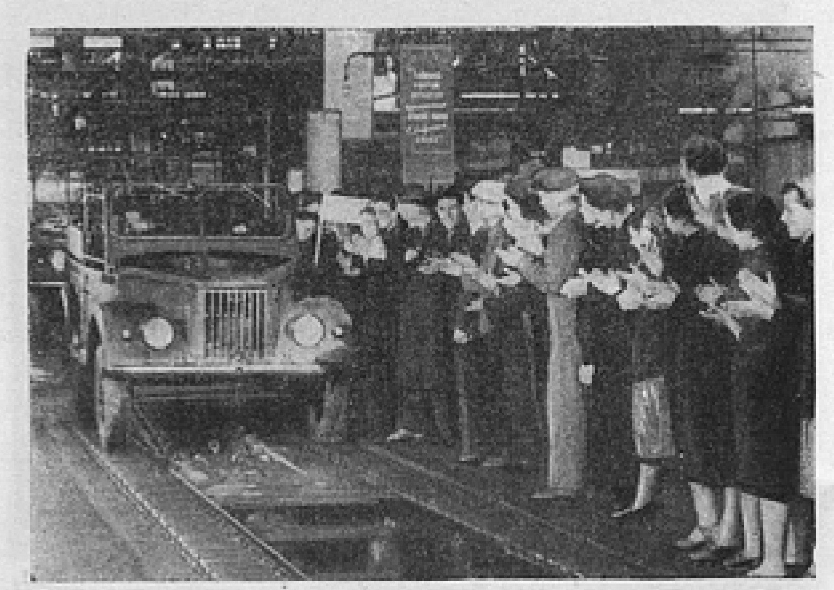
В этом году были присуждены Ленинские премии. На воспроизводимом нами кадре—один из лауреатов, выдающийся советский скульптор Сергей Тимофеевич Коненков



Советские люди встречают 40-летие Великого Октября трудовыми подарками. Один из передовиков предоктябрьского соревнования электросварщик Анатолий Крылов за работой



Болгарская Правительственная делегация—одна из многочисленных зарубежных делегаций, посетивших Советский Союз,—осматривает гигантский синхрофазотрон



Сотый сверхплановый автомобиль сходит с конвейера Ульяновского автозавода. Обещание, данное комсомольцами завода, выполнено



Под лозунгами мира и дружбы народов в Москве проходил VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. В кадре—номер одной из концертных программ фестиваля—русская пляска



Этот год ознаменовался грандиозным триумфом советской науки и техники: в космическую высь поднялся первый искусственный спутник Земли, созданный в СССР. В кадре—одна из станций оптического наблюдения за движением спутника



Р. Юренев

ВСЕГДА С НАРОДОМ

В дни великих празднеств хочется оглянуться, чтобы охватить взглядом пройденный путь, найти для сделанного краткое обобщающее определение. Так оглянитесь же, наш дорогой читатель, чтобы увидеть сорокалетний путь «важнейшего из искусств». Как много фильмов создано, как много художников прославлено, как много поставлено вопросов и найдено ответов, как много трудностей преодолено! Какой большой и сложный, какой прекрасный пройден путь...

Этот путь прекрасен потому, что он пройден вместе с советским народом. Оглянитесь—и огромная историческая эпоха предстанет перед вами, невиданный подвиг народа, построившего и в боях отстоявшего социализм, грандиозный созидательный труд народа, строящего коммунистическое общество. Не покажется ли путь киноискусства лишь узенькой ленточкой, затерявшейся среди множества схожих и аналогичных путей различных областей экономики и политики, науки и культуры, литературы и искусства, среди неисчислимого множества видов созидательной человеческой деятельности, среди многочисленного богатства проявлений творческого человеческого труда? Каждая область нашего хозяйства, каждая профессия, каждое учреждение нашей многоликой общественной жизни, наконец, каждый коллектив и даже каждый советский человек оглядывается сейчас на то, что сделано за сорок лет, стремится охватить взглядом свои достижения и распознать свои ошибки, учесть опыт и наметить новые перспективы... Как же разглядеть в этом непостижимом многообразии путь одного из искусств, одной из областей художественного творчества—кино?

Но вглядитесь пристальней—и окажется, что это совсем не трудно! Путь всего народа и путь киноискусства предстанет перед вами как нечто целое, единое. Ведь в том-то и состоит волшебное могущество искусства, что оно может правдиво отражать жизнь человеческого общества как в самых общих, так и в самых конкретных ее чертах. Ведь в том-то и состоит народность, массовость кино, что оно развивалось вместе с нашим социалистическим обществом, в своих лучших произведениях правдиво и полно отражая различные этапы его становления и роста, неукоснительно служа его интересам, неуклонно выполняя задачи, поставленные им. Всегда с народом—этим определены все достижения кино, вся его могучая сила, вся его общепризнанная слава.



«КРАСНЫЕ ДЬЯВОЛЯТА»



«БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»



«МАТЬ»

Свой сорокалетний путь советское кино прошло вместе с великим и свободным народом, вместе с советским государством, вместе с Коммунистической партией, в нерасторжимом единстве с литературой, другими искусствами, наукой, техникой,—словом, со всей социалистической культурой.

Осветить с достаточной полнотой сорокалетнюю историю киноискусства в короткой статье невозможно.

Жизнь кино настолько тесно связана с жизнью народа, так разнообразно отражает ее, наконец, так сильно влияет на сознание людей, что каждый пропуск, неизбежный при кратком изложении, кажется непростительным упущением, каждое беглое замечание хочется развить, дополнить подробностями, каждый названный фильм хочется воссоздать перед взором читателя, описать во всем его художественном своеобразии. Но задача облегчается тем, что фильмы, события и имена, названные здесь,—хорошо знакомы читателю, и он может вспомнить и по-своему оценить их. Пусть же эта статья поможет ему воссоздать в памяти сорокалетний путь нашего киноискусства.

Своеобразие этого пути советского киноискусства, отличие его от литературы и других искусств состоит в том, что после Великой Октябрьской социалистической революции кино родилось не только как «советское», но и как «искусство». Тысячелетий, имеющихся за плечами у литературы, живописи, архитектуры, музыки и театра, кино не имело. Лишь двадцать лет отделяло дни выпуска самых первых фильмов от дней Великого Октября, когда народ, взяв власть в свои руки, поставил перед культурой, наукой и искусством новые задачи.

Чтобы выполнять эти задачи, кино должно было не только перестраиваться идейно, оно должно было заново разрабатывать свой язык, свои изобразительные и выразительные средства.

Путь советского кино—это путь становления нового искусства, обращенного к широким народным массам, синтезирующего в себе средства литературы, театра, музыки, изобразительных и прикладных искусств, но обладающего и собственными богатейшими специфическими возможностями—предельно доступными, ясными, образными. Развитие советского кино всегда было большим государственным, общенародным и партийным делом. Становление нашего киноискусства проходило в борьбе с буржуазными влияниями, с формализмом, натурализмом—за социалистический реализм.

Искусство, рожденное Октябрем, получило от дореволюционной русской кинематографии не очень богатое наследство. С 1907 по 1917 год в России было создано около двух тысяч салонных, детективных, комических и исторических картин. Пользовались популярностью артисты Вера Холодная и Иван Мозжухин, режиссеры Я. Протазанов, В. Гардин, Е. Бауэр.

Наиболее ценными из дореволюционных фильмов были экранизации произведений классической литературы. Конечно, немые фильмы передавали их образы и идеи примитивно, обедненно. Лучшие русские режиссеры стремились овладевать специфическими средствами кино, знали крупный план и короткий монтаж. Русский оператор Старевич изобрел объемную мультипликацию. Однако дитя своего времени, русское дореволюционное кино страдало бедностью идей, декадентскими настроениями.

Художественные традиции? Нет, не в дореволюционном кино искали их советские мастера, а в русской классической литературе, живописи и музыке, в искусстве Малого и Художественного театров, в фольклорном искусстве многочисленных народов, населяющих Советский Союз. Традиции революционно-демократической культуры народов нашей Родины восприняло советское киноискусство. И главной традицией, выработанной советским кино и пронизывающей, как красная нить, весь его путь,—стало новаторство. Новые темы, идеи, образы требовали своего воплощения. Великий подвиг народа, впервые строившего социалистическое государство, впервые свершавшего культурную революцию, впервые ликвидировавшего эксплуататорские классы, обязывал художников, стремящихся правдиво и полно отображать вечно новую жизнь, быть новаторами.

Первые свои шаги советское кино сделало на фронтах гражданской войны. Операторы-фронтовики снимали первые документальные сюжеты, исполненные суровой простоты и веры в победу. Они снимали Ленина, выступающего перед народом, рабочих, уходящих на фронт. В это же время актеры и режиссеры создавали короткие агитационные картины, в ясной и доходчивой форме пропагандирующие принципы социализма. Художественный уровень этих агитфильмов был невысок, но они встречали живой отклик у зрителей, сыграли свою роль.

После окончания гражданской войны советское кино начало быстро и бурно расти. Появились первые реалистические фильмы о недавно законченных победоносных боях и в их числе «Красные дьяволята» Ивана Перестиани по сценарию П. Бляхина. Появились жизнерадостные комедии на историческом материале—«Чудотворец» А. Пантелеева и на современном—«Закройщик из Торжка» Я. Протазанова по сценарию В. Туркина. Режиссер А. Ивановский в содружестве с писателем П. Щеголевым создал несколько исторических картин о борьбе русских революционеров с царизмом. Режиссер Дзига Вертов, неустанно экспериментируя в области хроники, создал первые документальные кинопоэмы, воспевающие современность. В области художественного кино экспериментировал Лев Кулешов, объединивший вокруг себя группу учеников, в которую входил и В. Пудовкин.



«ПРОЦЕСС   ТРЕХ МИЛЛИОНАХ»



«ПОТОМОК ЧИНГИС-ХАНА»



«АРСЕНАЛ»



«САБА»



«ЗЕМЛЯ»

«ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ»

В фильмах Вертова и Кулешова разрабатывались выразительные средства кино: монтаж, композиция кадра, ракурсы. Зачастую молодые мастера подпадали под чуждые влияния, делали формалистические ошибки. Но вместе с этим в лучших своих картинах молодые советские кинематографисты ярко выражали идеи социализма.

Новизна идейного содержания фильмов требовала поисков новых средств, новых приемов, новых сюжетов, образов, жанров, новых точек зрения, монтажных сопоставлений, ритмов... Да, многое было напутано в этих поисках, но и много найдено!

Вскоре советское кино одержало свои решительные победы, принесшие ему всемирное признание: в 1925 году вышел «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна (оператор Э. Тиссе), а в 1926 году «Мать» Всеволода Пудовкина по повести Максима Горького (сценарий Н. Зархи, оператор А. Головня).

Эйзенштейн с огромным талантом передал пафос борьбы восставшего народа. Ритмический монтаж, впечатляющая композиция кадра, драматизм и лаконичность массовых сцен, а также удивительные детали и метафоры этого фильма поражают до сих пор. Пудовкин, опираясь на глубоко реалистическую повесть Горького и мастерство актеров-мхатовцев, создал выпуклые, живые образы русских рабочих-революционеров. После «Броненосца «Потемкина»» Эйзенштейн в содружестве с Г. Александровым создает «Октябрь»—фильм о Великой Октябрьской социалистической революции, и «Старое и новое»—фильм о коллективизации. Пудовкин ставит несколько историко-революционных шедевров: «Конец Санкт-Петербурга»—о днях Октября, «Потомок Чингис-хана»—о борьбе народов Азии против ига империализма.

Сколько пафоса, сколько революционной страсти было в этих картинах! В сердца современников вошел образ непобедимого броненосца революции и образ демонстрации, ведомой старенькой рабочей матерью, зажавшей красное знамя в натруженных руках. Матросы, бесстрашно взобравшиеся на чугунные решетки Зимнего и жалкая фигурка Керенского среди мраморного великолепия дворцовых лестниц! Солдаты, гибнущие в мокрой глине окопов, и биржевики, звереющие от жажды наживы! Трактора—от края и до края заполнившие колхозный горизонт, и вихрь, сметающий с монгольской земли интервентов... Сколько таланта и дерзновения вложено в эти кадры, сколько веры в революцию, сколько любви к народу!

Произведения Эйзенштейна и Пудовкина, посвященные Великому Октябрю,—свидетельство идейной и художественной зрелости советского кино, его вступления на путь социалистического реализма. Лучшие их эпизоды исполнены такой реалистической силы, такого могучего духа новаторства, что стали вехой на пути советской культуры.

Именно к созданию такого искусства и призывала мастеров кино Коммунистическая партия.

В Москве рядом с Эйзенштейном и Пудовкиным успешно работали режиссеры А. Роом, Г. Рошаль, Б. Барнет, Э. Шуб, сценаристы Н. Зархи, В. Туркин, В. Шкловский, Г. Гребнер; начинали творческий путь И. Пырьев, Ю. Райзман и другие. Расцвело творчество и старейшего русского кинорежиссера Якова Протазанова. Его комедии «Дон Диего и Пелагея», «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена» и драмы «Его призыв» и «Сорок первый» благодаря четким и динамичным сюжетам и реалистической игре актеров И. Ильинского, В. Марецкой, А. Кторова, М. Климова и других—надолго стали любимейшими картинами советских зрителей.

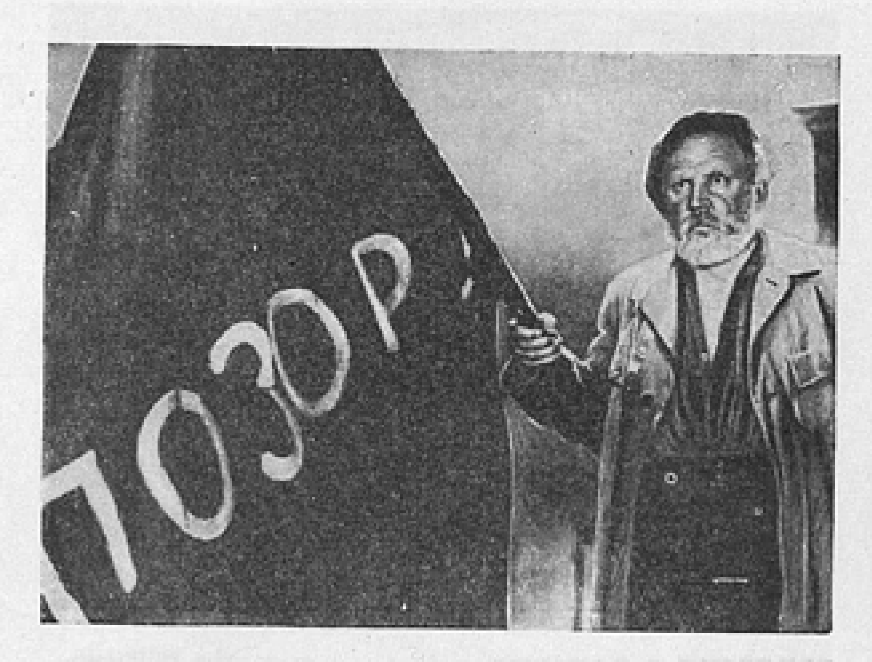
В Ленинграде также появилась сильная группа молодых мастеров. Фридрих Эрмлер поставил несколько психологических драм, утверждавших новую, социалистическую мораль: «Катька—бумажный ранет», «Парижский сапожник», «Обломок империи». В последнем фильме он ярко показал послеоктябрьские перемены в облике советского города. Сергей Юткевич дал свои первые картины о молодежи. Прозвучали имена режиссеров Г. Козинцева, Л. Трауберга, Е. Червякова, И. Петрова-Бытова, сценаристов Ю. Тынянова, Б. Леонидова, К. Виноградской, операторов А. Москвина и Е. Михайлова, актеров Ф. Никитина, С. Герасимова, Н. Симонова, Я. Жеймо, Е. Кузьминой, Б. Тенина и других. На Украине расцвело замечательное дарование Александра Довженко; его «Арсенал» и «Земля» (снятые оператором Д. Демуцким)—истинно украинской поэтичностью, выразительностью своих монументальных кадров произвели огромное впечатление во всем мире. В Грузии поставили свои первые фильмы Н. Шенгелая и М. Чиаурели, в Армении—А. Бек-Назаров, в Белоруссии—Ю. Тарич. Огромный вклад внесли в кино артисты национальных театров. Советское кино росло как искусство социалистическое по содержанию и национальное по форме.

Многонациональный характер советского кино—результат ленинской национальной политики—одна из наиболее ярких и самобытных черт искусства социалистического, разительно отличающая его от кинематографии капиталистических стран. Другим качеством советской кинематографии явилось особенно широкое распространение документальных и научно-популярных фильмов, несущих народу общественно-политические знания и играющих огромную культурно-просветительную роль.

Итак—за невиданно короткий срок в 10—13 лет—советское кино освоило разнообразнейшую тематику, прочно вошло в жизнь советского народа, стало неотъемлемой частью новой, социалистической культуры, завоевало авторитет во всем мире.



«ЗЛАТЫЕ ГОРЫ»



«ВСТРЕЧНЫЙ»



«ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА»



«ЧАПАЕВ»



ТРИЛОГИЯ О МАКСИМЕ



«ПЭПО»

В годы гражданской войны и восстановительного периода, в годы культурной революции, индустриализации и коллективизации киноискусство верно служило народу—строителю социализма.

В начале тридцатых годов—в период развернутого наступления социализма по всему фронту—советское кино обогатилось новыми могучими выразительными средствами: оно стало звуковым. Живое слово, музыка, шумы несказанно обогатили кинофильмы и существенно, революционно преобразили специфические особенности киновыразительности. В эти годы в кино пришло новое пополнение: писатели, режиссеры, театральные актеры, музыканты, получившие широкие возможности для творчества в новой области кинематографии.

Расцвет советского киноискусства неразрывно связан с развитием и полной победой метода социалистического реализма. Основные качества этого плодотворнейшего и подлинно революционного творческого метода в искусстве—высокая идейность, партийность, правдивое изображение действительности в ее революционном развитии—имели решающее значение для совершенствования кино. Метод социалистического реализма не только не связывал творческие индивидуальности художников, как утверждают до сих пор враги и хулители советского искусства, но создал благоприятные условия для новых поисков, новых опытов, для овладения новыми средствами выразительности. Если в период немого кино, в двадцатых годах новаторские открытия советских кинематографистов были сделаны главным образом в области изобразительного решения фильма, монтажа, построения массовых сцен и ритма—теперь основное внимание устремилось на человеческий образ-характер, на драматическую композицию, на актерское искусство.

Построение социализма и ликвидация эксплуататорских классов с особой остротой ставили перед народом и его художниками задачи перевоспитания, борьбы с капиталистическими пережитками в сознании трудящихся. Поэтому советские кинематографисты устремились на поиски новых конфликтов, новых средств глубокого проникновения в психологию героев, в их характеры.

Овладевая методом социалистического реализма, осваивая новые, столь существенные, выразительные средства, советское кино дало в начале тридцатых годов ряд выдающихся произведений. Огромную популярность завоевала «Путевка в жизнь» Н. Экка о перевоспитании беспризорных детей трудом. Большое художественное значение имели «Златые горы» Юткевича, «Иван» Довженко, «Дезертир» Пудовкина и особенно «Встречный» Эрмлера и Юткевича. В этом фильме с большой глубиной были показаны изменения в психологии рабочего человека, осознающего себя хозяином своего труда, своего завода, своей страны.

Артист В. Гардин создал незабываемый образ старого русского рабочего.

В поисках средств раскрытия человеческих характеров мастера кино, естественно, обратились к классической литературе. «Гроза» В. Петрова по пьесе Островского, «Петербургская ночь» Г. Рошаля и В. Строевой по повестям Достоевского и «Иудушка Головлев» А. Ивановского по роману Салтыкова-Щедрина, а также созданные позднее «Бесприданница» Протазанова по Островскому, «Маскарад» С. Герасимова по Лермонтову, несколько картин по рассказам Чехова и прекрасная трилогия М. Донского по автобиографическим повестям Горького—характеризуют работу советских киномастеров над популяризацией произведений классической русской литературы. В этой работе приняла участие большая группа лучших театральных актеров: В. Массалитинова, А. Тарасова, М. Тарханов, А. Добронравов, Н. Мордвинов и многие другие. Сближение с классической литературой обогатило молодое искусство кино, но еще большие плоды дало обращение к лучшим произведениям современных советских писателей.

В 1934 году вышел один из лучших советских фильмов «Чапаев», поставленный братьями Васильевыми по роману Д. Фурманова. Незабываемы жизненная правдивость, огромный революционный пафос, глубокий гуманизм этого фильма. В талантливом исполнении Б. Бабочкина подлинно народен образ Чапаева—революционного полководца времен гражданской войны. Мастерство драматургии, режиссуры и актерского искусства, ясность, простота в сочетании с динамикой и монументальностью характеризуют этот шедевр советского кино.

По экранам всего мира, подняв победоносную шашку, проносится революционный полководец Чапаев. Миллионы сердец замирают вместе с сердцем молодой пулеметчицы, слушая приближающиеся барабаны «психической атаки». Миллионы рук сжимаются в кулаки, когда свинцовые волны Урала смыкаются над головой народного героя...

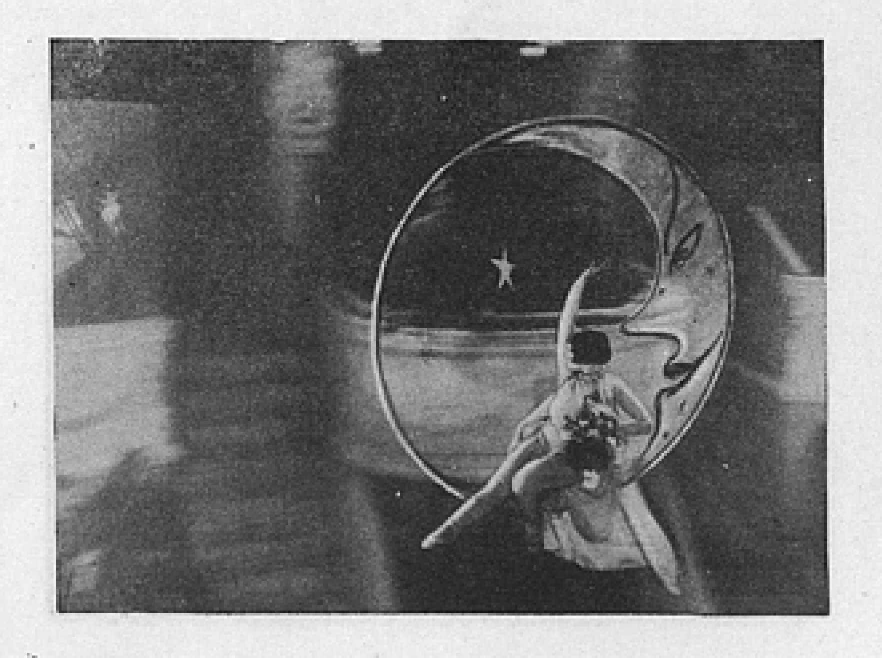
Вместе с «Чапаевым» новый этап советского кино знаменовали трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, в которой артист Б. Чирков с замечательной правдивостью показал судьбу рабочего-коммуниста, «Депутат Балтики» И. Хейфица и А. Зархи, «Щорс» А. Довженко, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана по сценарию Вс. Вишневского, «Последняя ночь» Ю. Райзмана по сценарию Е. Габриловича. Все эти фильмы, получившие всемирную славу,—поразному, но с одинаковой силой решали темы первых лет революции и гражданской войны. Они возвращали советских людей в незабываемые героические времена. Лукавая усмешка и озорная песенка Максима, старческая походка и молодые глаза профес-



«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»



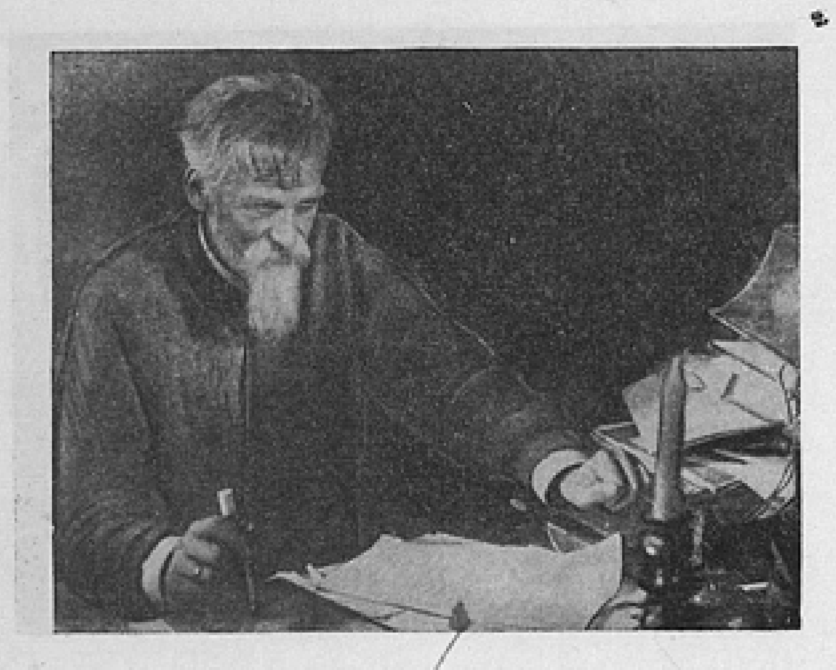
«СЕМЕРО СМЕЛЫХ»



«ЦИРК»



«ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ»



«ДЕПУТАТ БАЛТИКИ»



«ПЕТР I»

сора Полежаева, благородные мечты Щорса и партизанские повадки батьки Боженко—все это были живые черты замечательных наших людей, рядовых творцов революции. Человечность, лиризм, бытовые штрихи не снижали, а подчеркивали пафос революционных событий.

Всенародное значение имели фильмы, непосредственно изображающие Великую социалистическую революцию и ее гениального вдохновителя В. И. Ленина. Артистом Б. Щукиным в фильмах М. Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», а также артистом М. Штраухом в «Человеке с ружьем» и «Якове Свердлове» С. Юткевича были воссозданы черты столь дорогого миллионам людей образа Владимира Ильича Ленина. Н. Охлопков, В. Ванин, Б. Тенин, Н. Крючков в образах рядовых солдат революции воплотили народную любовь к Ильичу. Драматическое построение, режиссура и замечательное актерское искусство всех этих фильмов знаменуют зрелость советского звукового кино, его особое внимание к человеческому образу, к глубочайшим гуманистическим и патриотическим идеям.

Новаторский дух советского кино ощутим и в фильмах на темы истории народов Советского Союза и в первую очередь—русской истории. Лучшие героические страницы истории русского народа нашли воплощение в проникнутых духом патриотизма фильмах. Начало положил Владимир Петров двухсерийным фильмом «Петр Первый» по превосходному роману Алексея Толстого. Могучий и разносторонний образ Петра создал Н. Симонов, Черкасов тонко, иронично раскрыл характер царевича Алексея. Вскоре к историческим темам обратились и другие мастера. Эйзенштейн дал «Александра Невского», где Н. Черкасов создал возвышенный, романтический образ народного полководца и где сцена битвы русских с немецкими рыцарями является поразительным примером гармонического сочетания изображения и музыки, а монтаж увлекает своим нарастающим ритмом. Пудовкин поставил фильмы о знаменитых полководцах: «Минин и Пожарский» и «Суворов». Молодой украинский мастер Игорь Савченко—поэтическую народную эпопею «Богдан Хмельницкий» по сценарию драматурга А. Корнейчука. Были созданы также фильмы о революционных восстаниях Степана Разина, Емельяна Пугачева, Салавата Юлаева. Новаторство всех этих фильмов заключалось в том, что их главным героем был народ, а крупные исторические деятели были показаны во время свершения своих жизненных подвигов как выразители прогрессивных устремлений народа.

В то время как значительная часть зарубежных картин показывает лишь личную жизнь исторических героев, советские фильмы, отличаясь подлинным историзмом, настоящей масштабностью показывают ге-

роя в единстве его личных переживаний и государственных деяний.

Стремясь к отражению наиболее значительных и типичных процессов современности, советские кинематографисты избрали главными героями своих произведений передовых рабочих и крестьян, коммунистов — героических строителей нового общества.

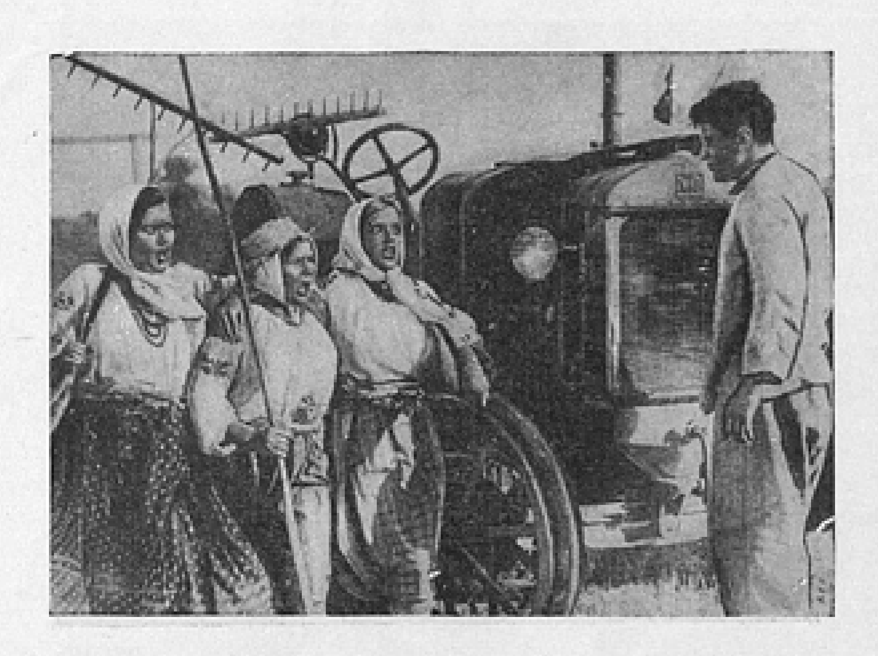
О социалистическом труде на заводах и шахтах говорили фильмы «Шахтеры» С. Юткевича, «Большая жизнь» Л. Лукова, о колхозах — «Крестьяне» Ф. Эрмлера, «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица, об интеллигенции — «Валерий Чкалов» М. Калатозова, «Учитель» С. Герасимова. Режиссер Фридрих Эрмлер и артист Н. Боголюбов в «Великом гражданине» дали полный жизни образ современного государственного деятеля-коммуниста, а Сергей Герасимов и его актеры — Т. Макарова, О. Жаков, П. Алейников и другие создали несколько поэтических фильмов о молодежи — «Семеро смелых», «Комсомольск».

Высокая задача создания образа героя современности ставила советских кинематографистов перед необходимостью поисков принципиально новых драматических конфликтов, новаторских средств режиссуры и актерского мастерства. Вначале авторы фильмов как бы робели перед тем новым, что раскрывала перед ними жизнь. Они прибегали к привычным драматургическим схемам, стараясь втиснуть в них новое содержание. Но постепенно в основу драматургии они стали класть то новое, что приносит в психологию человека свободный творческий труд, созидательная деятельность на пользу и во славу народа. Борьба нового, социалистического, с пережитками прошлого сделала живыми, обаятельными и поучительными образы советских людей, созданные артистами Б. Андреевым, И. Пельцером, В. Марецкой, Б. Блиновым, В. Белокуровым, Б. Чирковым.

Всеобщую любовь завоевала советская кинокомедия. Советские комедийные фильмы остро и зло критиковали бюрократизм, косность, лень, приспособленчество и другие пережитки прошлого. Эта критика велась с высоких принципиальных позиций, во имя укрепления советского строя. Наряду с сатирой в советских комедиях утверждался положительный герой, утверждались принципы социалистического общества. Важное место в комедийном жанре заняли фильмы Григория Александрова «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь». Свежие, своеобразные и бесконечно веселые, они несли вместе с тем и большие, серьезные мысли. Образы, созданные Л. Орловой и И. Ильинским, вошли в советский быт, стали нарицательными. Большой творческой удачей были комедии Ивана Пырьева о колхозной деревне: «Богатая невеста», «Трактористы», и «Свинарка и пастух». В них свежо и темпераментно воспевался свободный труд и новая мораль советских



«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН»



«БОГАТАЯ НЕВЕСТА»



«ВОЛГА-ВОЛГА»



«КОМСОМОЛЬСК»



«ДЕТСТВО ГОРЬКОГО»



«ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ»

крестьян (артисты М. Ладынина, Н. Крючков и другие). Хорошие комедии создавали также А. Ивановский, Б. Барнет, К. Юдин. Протазанов поставил острый сатирический фарс «Марионетки» о фашистских правителях некоторых малых «буферных» европейских стран.

Угроза новой войны, возникновение ее очагов на Западе и Востоке звали советских кинематографистов к разоблачению темных сил фашизма. Этому были посвящены драматические фильмы «Профессор Мамлок», «Семья Оппенгейм» и другие, поставленные по произведениям немецких писателей-антифашистов. Этой же тематике были посвящены и лучшие документальные фильмы Р. Кармена, Э. Шуб, В. Ешурина, правдиво повествовавшие о событиях в Абиссинии, Испании, Китае.

Жизнь подсказывала художникам темы для их произведений. И там, где художники были верны жизни, глубоко изучали ее, они создавали отличные произведения искусства.

Советское кино боролось за мир, против приближающейся войны—и эта борьба была отражением воли и чаяний всего прогрессивного человечества. Ведь советское кино к концу тридцатых—началу сороковых годов стало огромной идейно-художественной силой. Развитие всех областей, видов и жанров кино от первых опытов до шедевров, по праву вошедших в золотой фонд мирового кино, явилось ярким доказательством плодотворности метода социалистического реализма, создающего наилучшие условия для роста творческих индивидуальностей различных направлений, различных почерков и темпераментов. Благодаря этому советское кино обогатилось большим количеством новых имен во всех областях кинематографического творчества: драматурги Е. Габрилович, Е. Помещиков, М. Большинцов, А. Каплер, операторы А. Гарданов, А. Кольцатый, Б. Волчек, Л. Косматов, композиторы Д. Шостакович, И. Дунаевский, С. Прокофьев, многочисленные артисты, художники-декораторы, звукооператоры, гримеры—по праву стали ведущими мастерами советского искусства. Советское кино завоевало признание всех честных людей нашей планеты, уже содрогавшейся от первых залпов второй мировой войны.

Когда грянула война, когда фашистские армии вторглись на русскую землю, советское киноискусство отдало все свои силы на борьбу за свободу и независимость социалистической Родины.

Партия в эти годы выдвинула перед мастерами искусства новые, грандиозные задачи, продолжая воспитывать деятелей кино в духе высшего патриотизма и преданности идеям коммунизма.

На первый план в годы Отечественной войны, как в годы гражданской войны, выдвинулась хроника. Человек с киноаппаратом появлялся на всех участках

фронта: в танках и самолетах, у пехотинцев и у партизан. Разделяя опасности и труды бойцов, фронтовые операторы запечатлели гигантские бои, запечатлели героизм сражающегося народа. Вся Великая Отечественная война—от разгрома немцев под Москвой в 1941 году до взятия Берлина и победы над Японией—была показана в многочисленных, превосходно сделанных и глубоко правдивых фильмах, таких, как «Разгром немецких войск под Москвой», «Сталинград», «Битва за нашу Советскую Украину», «Освобожденная Франция», «Берлин» и многие другие. Из хроникальных киноматериалов был создан ценнейший исторический документ—«Кинолетопись Великой Отечественной войны» объемом в три миллиона метров заснятой пленки.

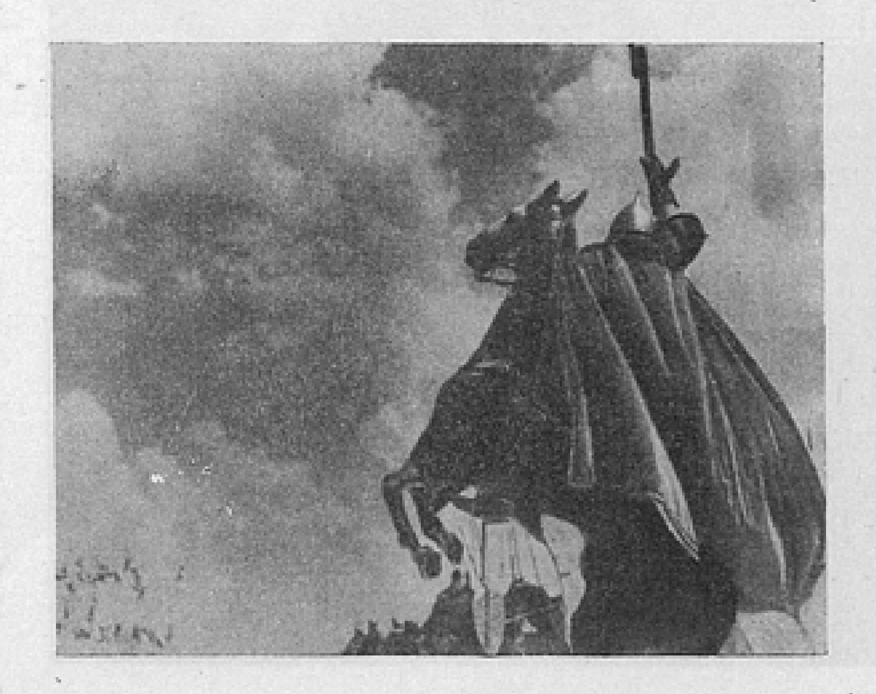
Художественная кинематография в первые же дни войны энергично перестроила свою работу. Киностудии, продолжавшие работу под фашистскими бомбами, а затем эвакуированные в тыл, стремились найти новые формы, новые жанры, чтобы как можно оперативнее отразить события Отечественной войны и создать произведения, мобилизующие духовные силы народа на исторический подвиг победы над фашизмом. Появились «Боевые киносборники», состоящие из короткометражных киноновелл, снятых разными режиссерами, но объединенных общностью темы. Они в жанрах героической новеллы, драматического этюда, сатирической комедии, киноплаката и других отражали героизм партизан и воинов Советской Армии, разоблачали бесчеловечность фашистов, показывали эпизоды сопротивления в оккупированных странах. Вскоре появились и «Фронтовые киноконцерты», объединяющие оперные, балетные, музыкальные и эстрадные номера, чтобы донести на фронт искусство лучших исполнителей разных национальностей.

В начале 1942 года вышли первые большие художественные фильмы о войне. Это в первую очередь—«Секретарь райкома» И. Пырьева, в котором артист В. Ванин создал впечатляющий образ коммуниста-патриота, руководителя партизан, а М. Жаров—с теплым юмором и искренностью—образ бесстрашного русского крестьянина-старика. Затем появились: «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера, «Радуга» М. Донского по роману Ванды Василевской об украинских патриотах, «Зоя» Л. Арнштама о девушке-героине Зое Космодемьянской, погибшей в борьбе с фашистами, «Фронт» братьев Васильевых по пьесе А. Корнейчука, критикующий ошибки некоторых наших генералов, «Нашествие» А. Роома по пьесе Леонида Леонова, «Человек № 217» М. Ромма о бесчеловечном отношении фашистов к мирным людям, угнанным в неволю, «Два бойца» Л. Лукова о гуманизме советских солдат.

Все эти фильмы были правдивы и драматичны. Когда их просматриваешь теперь, может показаться, что


«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»


«ЩОРС»


«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»



«ТРАКТОРИСТЫ»



«БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ»



«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА»

некоторые художественные их приемы плакатны, что ужасы войны показаны кое-где излишне подробно, с элементами натурализма. Однако надо помнить, что эти фильмы отвечали чувствам народа, они были вдохновлены святым гневом против оккупантов, страстным желанием отомстить захватчикам, нарушившим нашу мирную жизнь.

Образы этих фильмов были глубоко человечны. Когда простая русская женщина, только что потерявшая мужа и сына, нагибалась над бадьей, чтобы напиться и не узнавала себя—поседевшую, с изможденным, черным лицом—зритель клялся вместе с актрисой Верой Марецкой сражаться с захватчиками до последнего вздоха. Когда Наталья Ужвий или Елена Кузьмина показывали необоримый дух советских женщин, которых не сгибали никакие страдания, зритель всем сердцем был с ними. Когда в меркнущем сознании измученной палачами Зои вставали московские улицы, Кремль, стройки пятилеток и лица пионеров—в сердце каждого вставал могучий и светлый образ Родины, которую нельзя попрать, нельзя победить!

Советские художественные фильмы давали широкую картину справедливой борьбы советского народа за свою Родину. Они были свободны от военного ажиотажа, исполнены благородного патриотизма. О самоотверженном труде советских людей в тылу, о подвиге рабочих, крестьян, женщин, детей, отдававших фронту все свои силы, говорили фильмы «Родные поля», «Большая земля», «Жила-была девочка».

Мобилизации духовных сил народа служили все жанры киноискусства: историко-революционный—«Оборона Царицына», «Александр Пархоменко», «Котовский»; исторический—«Кутузов», «Георгий Саакадзе» и прекрасное полотно Эйзенштейна «Иван Грозный». В этом фильме с поразительной силой был передан дух России XV века во всем своеобразии ее быта, нравов, искусства. Музыка С. Прокофьева, актерское искусство Н. Черкасова, блистательное мастерство операторов Э. Тиссэ и А. Москвина украсили этот фильм.

Жила в суровые годы войны и кинокомедия: «Антоша Рыбкин» и «В шесть часов вечера после войны» прославляли находчивость и храбрость русских солдат, а «Новые похождения бравого солдата Швейка» высмеивали миф о непобедимости гитлеровцев.

Отечественная война явилась серьезным испытанием для советского киноискусства. И несмотря на значительные трудности, на некоторое снижение художественного качества картин, несмотря на отдельные ошибки, это испытание было с честью выдержано. Верное своим благородным традициям, киноискусство всегда было вместе с народом. Оно сражалось на фронтах, оно воспитывало в людях мужество, патриотизм, веру в победу. Верное своему новаторскому

духу, киноискусство нашло новые формы, новые средства для правдивого и вдохновенного изображения жизни сражающейся Родины. Кино приняло активное участие в героической борьбе своего народа и разделило всемирно-историческую заслугу победы над фашизмом.

Новые задачи, вставшие перед народом-победителем после войны, сводились к восстановлению и развитию народного хозяйства, к дальнейшему движению по социалистическому пути.

Не все кинематографисты сразу правильно поняли эти задачи. В советском кино появились фильмы, для которых характерны дешевая развлекательность, поверхностное отношение к действительности, безыдейность. Центральный Комитет Коммунистической партии в ряде постановлений подверг произведения литературы, театра, музыки и кино, выразившие буржуазные влияния, суровой критике. Постановления ЦК по идеологическим вопросам помогли советскому киноискусству преодолеть многие существенные недостатки.

В борьбе с чуждыми влияниями, преодолевая ошибки и трудности, советское киноискусство продолжало развиваться и обогащать свои выразительные средства. В первые же годы после войны были одержаны убедительные победы в области овладения цветом. Не яркая раскраска кадров, а тонкий колорит, естественные сочетания тонов, драматургическая роль и эмоциональное воздействие цвета интересовали советских кинохудожников. Были проведены удачные эксперименты и в области безочкового стереоскопического кино, а позднее—в деле освоения широкого экрана. Новые выразительные средства служили мастерам советского кино для более широкого и верного показа явлений действительности, для углубленной и всесторонней характеристики человеческих образов.

Тематика советских фильмов, их жанры продолжали быть разнообразными, однако постепенное уменьшение количества производимых картин отрицательно сказывалось и на их качестве, и на творческом росте молодых кинематографистов. Уменьшение количества фильмов влекло за собой, конечно, не повышение, а понижение их художественного качества: вело к схематизму, дидактике, штампам.

Наиболее значительное место в послевоенном кино заняли фильмы о только что отгремевшей войне. Патриотический подвиг советского народа привлекал и всегда будет привлекать внимание художников. В фильмах о войне выразилась тенденция к показу действительных событий, реально существовавших героев. Герои фильмов «Повесть о настоящем человеке» А. Столпера, «Рядовой Александр Матросов» Л. Лукова, «Марите Мельникайте» В. Строевой, «Константин Заслонов» А. Файнциммера, «Подвиг разведчика» Б. Барнета—реально существовавшие



«СЕКРЕТАРЬ РАЙКОМА»



«РАДУГА»



«ИВАН ГРОЗНЫЙ»



«СЕЛЬСКАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА»



«МИЧУРИН»



«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

герои войны. Бессмертному подвигу юношей и девушек города Краснодона, организовавших борьбу против оккупантов и погибших геройской смертью, посвятил режиссер С. Герасимов двухсерийный фильм «Молодая гвардия» по роману А. Фадеева.

Художественный язык этого фильма скромен, скуп, сдержан. Не эффектных мизансцен, не выигрышных положений искал автор фильма, а искренности, глубины характеристик, правды. Молодые исполнители ролей героев Краснодона играли с подлинным вдохновением, с большим, неподдельным чувством. Удивительно глубокая и эмоциональная музыка Д. Шостаковича подчеркивала идейную значительность фильма.

В фильме «Третий удар» И. Савченко с большим размахом были воссозданы решающие сражения в Крыму. Обращение к событиям, связанным с известными сражениями под Сталинградом, Берлином, в Крыму, было естественным и необходимым в жизни киноискусства. Однако историческая концепция «Сталинградской битвы» режиссера В. Петрова и «Падения Берлина» режиссера М. Чиаурели была поверхностна, а зачастую и неверна. В этих двух картинах особенно сильно сказались идеологические ошибки, связанные с культом личности Сталина.

В области исторической тематики ведущее место заняли биографические фильмы о замечательных людях нашего прошлого. Их основными качествами были глубокий патриотизм, серьезность, познавательная и воспитательная направленность, их влияние на зрителей, особенно на молодежь, было велико и плодотворно.

Русским флотоводцам адмиралам Нахимову и Ушакову посвятили свои произведения В. Пудовкин и М. Ромм. Образы великих ученых Павлова, Мичурина, Пржевальского и других создали режиссеры Г. Рошаль, А. Довженко, С. Юткевич. О композиторах Глинке, Мусоргском, Римском-Корсакове поставили фильмы Л. Арнштам, Г. Александров и Г. Рошаль. Исполнением портретных ролей прославились артисты А. Борисов, Г. Белов, Б. Смирнов и другие.

Киномастера проявили большую изобретательность в показе тех областей, в которых творили их герои. Сложные научные опыты Павлова, поэтические, цветущие мичуринские сады, увлекательные приключения и разнообразнейшие пейзажи в открытых Пржевальским землях Центральной Азии были показаны с большим талантом. Музыкальная часть и цветовое решение фильмов о композиторах гармонировали между собой; оригинально интерпретировались оперные фрагменты.

Большую роль сыграли биографические фильмы для популяризации достижений национальных культур народов СССР. На Украине И. Савченко поставил замечательный фильм о поэте Шевченко, в котором

молодой артист С. Бондарчук играл с подлинной трагедийной силой. В Узбекистане К. Ярматов создал кинобиографию поэта и ученого Навои. В Латвии Ю. Райзман поставил фильм о поэте Райнисе. В Грузии были созданы фильмы о писателях Гурамишвили и Церетели; в Казахстане—о народных певцах Абае и Джамбуле. Все это содействовало культурному сближению и взаимовлиянию братских народов Советского Союза.

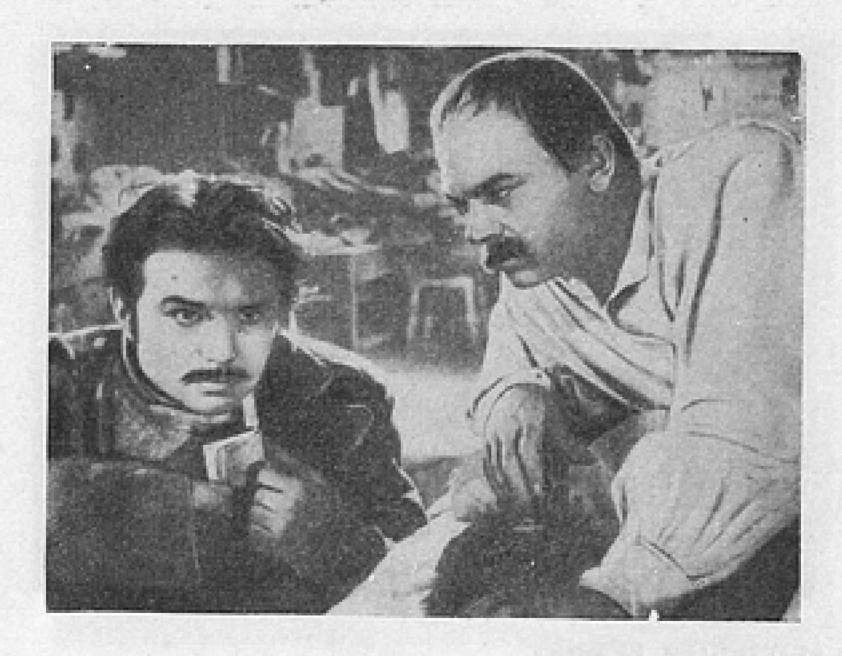
Недостатком многих биографических фильмов явилось их однообразие. В справедливом стремлении показывать сущность деятельности великих людей авторы подчас пренебрегали индивидуальными особенностями их характеров, их личной жизни, отчего и делали героев схожими между собой. Однако критика этих несомненных и серьезных недостатков ни в коем случае не должна ставить под сомнение целесообразность дальнейшего развития жанра биографических фильмов в советском киноискусстве.

Серьезным недостатком в развитии послевоенного советского кино было малое количество фильмов на современную тематику. В решении проблем, волнующих советский народ, кинематографисты зачастую оказывались робкими, их произведения грешили схематизмом, мелочное воспроизведение частных недостатков подчас подменяло прямую и серьезную критику, а бодряческое приукрашивание действительности—страстное прославление достижений социалистического общества. Зрители и критика сурово осудили такие фильмы, как «Три встречи», «Новый дом», «Золотой рог», обедняющие нашу жизнь.

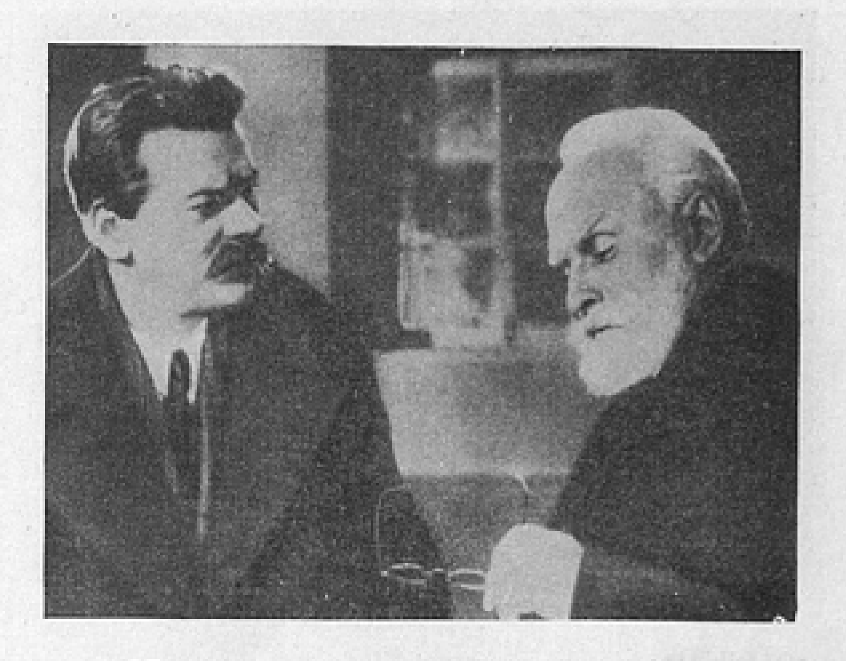
В числе удачных произведений, вышедших в первые послевоенные годы, можно назвать фильмы: «Русский вопрос» М. Ромма, «Встреча на Эльбе» Г. Александрова, «Возвращение Василия Бортникова» В. Пудовкина, «Сельская учительница» М. Донского и «Сельский врач» С. Герасимова по сценариям Марии Смирновой, «Сказание о земле Сибирской» И. Пырьева. И все же этого было явно недостаточно.

Какие образы наших современников, созданные за эти годы, могли быть поставлены рядом с бессмертными героями кинофильмов тридцатых годов—Шаховым, Александрой Соколовой, учителем Лаутиным, летчиком Чкаловым? Таких было немного, но все же они были! И прежде всего учительница Варвара Васильевна, с ее удивительной моральной чистотой, с ее принципом, пронесенным через всю жизнь,— «жить это значит служить Родине!»

Не удовлетворяли зрителя комедии, лишенные сатирической остроты и драматических конфликтов. Попытки некоторых критиков создать «теорию» бесконфликтных произведений принесли советскому кино немалый вред: они порождали произведения серые, вялые или приторно слащавые, лишенные жизненной правды.



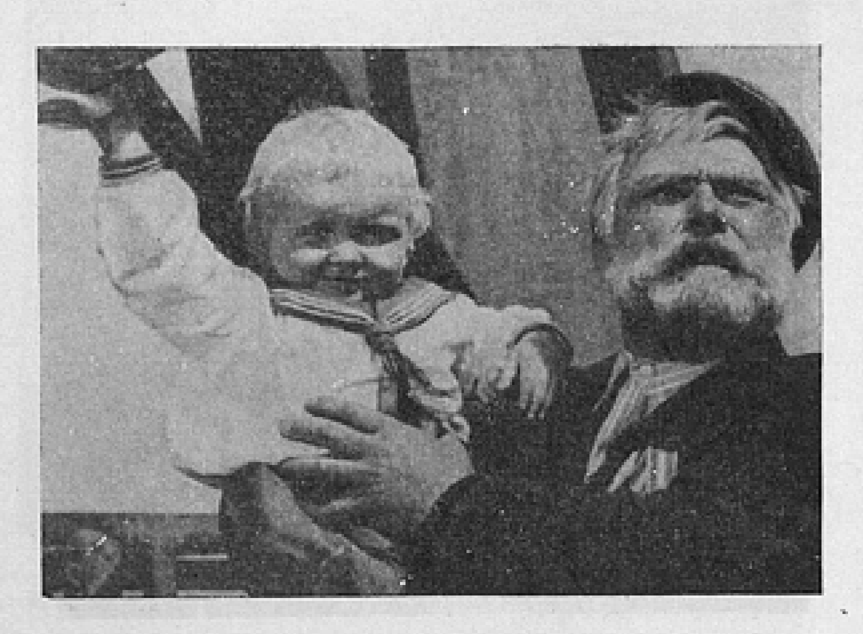
«ТАРАС ШЕВЧЕНКО»



«АКАДЕМИК ИВАН ПАВЛОВ»



«ВЕРНЫЕ ДРУЗЬЯ»



«БОЛЬШАЯ СЕМЬЯ»



«ОТЕЛЛО»



«ДЕЛО РУМЯНЦЕВА»

Исторические решения XX съезда Коммунистической партии открыли для кино, как и для всей советской культуры, новый период роста и расцвета. Выполняя решение об увеличении выпуска фильмов до 120 в год, советские мастера с успехом осваивают новую тематику, новые жанры, новые выразительные средства.

Главное место в современном советском киноискусстве занимает современная тематика. Фильмы И. Хейфица «Большая семья» и «Дело Румянцева»—большие победы в творческом освоении этого круга тем. Работа, быт, любовь ленинградских рабочих показаны с теплым чувством, человечно, умно и поучительно. Заслуживают внимания фильмы, посвященные вопросам любви, морали, быта, положения женщины в обществе: «Испытание верности» И. Пырьева, «Урок жизни» Ю. Райзмана, «Неоконченная повесть» Ф. Эрмлера, «Высота» А. Зархи. Хороша остроумная комедия М. Калатозова «Верные друзья», где наряду с юмором слышатся сатирические интонации. Освоению новых целинных земель посвящен другой фильм М. Калатозова «Первый эшелон».

Смелое вторжение авторов этих фильмов в жизнь, их пристальное внимание к различным областям творческой деятельности советского человека, их умение найти черты нового, социалистического сознания в рядовых участниках нашей великой всенародной стройки принесли прекрасные плоды. Три поколения рабочей династии Журбиных, воплощенные артистами С. Лукьяновым, Б. Андреевым и А. Баталовым, разве не убеждают в бессмертии высоких революционных традиций русского пролетариата? Разве молодые лица героев первого эшелона, приехавшего на освоение целинных земель, или героев-верхолазов, строителей доменных печей не наполняют сердца зрителей трепетом гордости за советского человека?

Отрадным явлением нужно назвать появление новых молодых и бесспорно талантливых режиссеров. За последние годы обратили на себя внимание В. Басов («Школа мужества» по повести А. Гайдара), Ю. Егоров («Море студеное» и «Они были первыми»), М. Швейцер («Чужая родня»), А. Алов и В. Наумов («Тревожная молодость» и «Павел Корчагин»), С. Ростоцкий («Земля и люди»), С. Самсонов («Попрыгунья» по рассказу Чехова), Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе («Лурджа Магданы»), Ф. Миронер и М. Хуциев («Весна на Заречной улице»), Я. Сегель и Л. Кулиджанов («Это начиналось так...»), В. Ордынский («Человек родился»), Г. Чухрай («Сорок первый»), Э. Рязанов («Карнавальная ночь»).

Всех этих молодых художников характеризует тяготение к жизненной правде, к простым, безыскусственным, неприкрашенным рассказам о поступках, мыслях и чувствах простых людей.

Некоторые из них испытывают влияние прогрессивного кино Италии, все—влияние советского кино 20-х и 30-х годов. В их творчестве развиваются наши лучшие традиции—и в этом их общее. Но сколь несхожи между собой спокойное бытописательство Егорова и взволнованный лиризм Миронера и Хуциева, пламенная романтика Чухрая и суховатая четкость Басова, комедийное дарование Э. Рязанова и напряженный драматизм Алова и Наумова! Как несхожи между собой их герои, как своеобразно преломляется наше прошлое и наше настоящее в творчестве молодых художников, которых ждет прекрасное будущее!

Стремясь увеличить жанровое разнообразие, многие киномастера обращаются к смежным искусствам и литературе, стремясь перенести на экран их произведения. Использовав спектакль Малого театра, Л. Луков создал фильм «Васса Железнова»; В. Строева с группой певцов московского Большого театра экранизировала оперу Мусоргского «Борис Годунов»; Л. Арнштам снял фильм-балет «Ромео и Джульетта», о высокой танцевальной и кинематографической культуре которого можно судить по огромному успеху, который это поэтическое произведение имеет на международных экранах.

Во многих зарубежных странах с триумфом идет талантливый фильм С. Юткевича «Отелло»—удачная экранизация трагедии Шекспира. Интересен широкоэкранный фильм Г. Козинцева «Дон-Кихот».

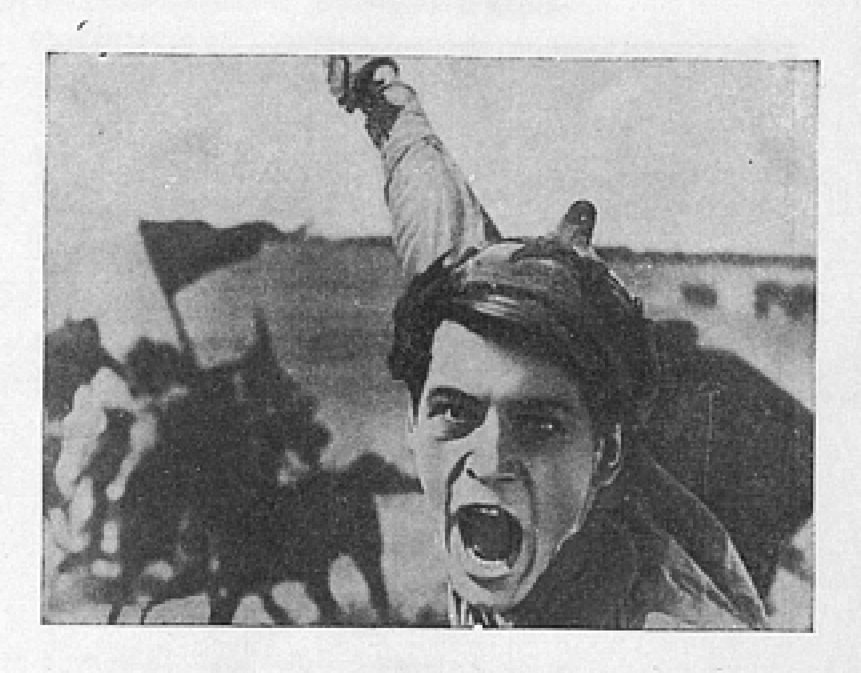
В развитии советского кино играет положительную роль то, что рядом с ним, в тесном творческом взаимодействии с ним растет киноискусство стран народной демократии. Стремительно выросло кино Чехословакии, Польши, Венгрии, несравнимое с малозаметным, второстепенным производством в этих странах до второй мировой войны. Киноискусство Германской Демократической Республики получило новые стимулы для процветания. Большие успехи показало совсем молодое кино Китая, а также Румынии, Болгарии, Албании, Монголии, Северной Кореи, Вьетнама.

Советские мастера с радостью оказывают помощь кинематографистам дружественных стран. Работа С. Юткевича в Албании над фильмом «Великий воин Албании Скандербег», С. Васильева и Л. Арнштама в Болгарии над «Героями Шипки» и «Уроком истории»—примеры творческого единомыслия, тесной дружбы, глубокого взаимопонимания между художниками братских свободных народов. Крепнут международные связи советского кино: начались совместные постановки со студиями Индии, Китая, Финляндии, Греции и других государств. Все эти творческие труды послужат делу мира.

Задачи, стоящие перед советским кино, высоки, возможности, которые перед ним открыты,—необъятны. Коммунистическая партия, советское госу-



«ЧУЖАЯ РОДНЯ»



«ПАВЕЛ КОРЧАГИН»



«СОРОК ПЕРВЫЙ»



«ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»



«КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ»



«ДОН-КИХОТ»

дарство, весь наш великий народ поддерживают художников, правдиво и полно изображающих жизнь, страстно утверждающих то здоровое, положительное, что рождается социалистическим строем, открыто и честно критикующих то, что мешает нашему движению вперед. Художники, стоящие на позициях коммунистической идейности, знают, что одностороннее изображение жизни, случайное выхватывание нехарактерных фактов, приукрашивание действительности или, наоборот, выпячивание одних лишь теневых ее сторон—ведет к антихудожественности и лжи, будет сурово отвергнуто партией и народом.

Было бы непростительной ошибкой представлять себе весь путь советского кино как ровную, плавно восходящую прямую, как мерный поток достижений, триумфов и заслуг. Нет, не легко давались нам наши победы, не ровным, не гладким, не легким был наш с честью пройденный сорокалетний путь. На мастеров советского киноискусства оказывала разлагающее влияние буржуазная идеология. Метод социалистического реализма выковывался в борьбе с формализмом и натурализмом. Различные заблуждения и пережитки оставили свои следы во многих фильмах. Многие существенные стороны нашей жизни, многие значительные события были отражены неверно, недостаточно, односторонне, а многие и не отражены совсем. Поэтому, с гордостью оглядываясь на свершенное, советские кинематографисты не должны успокаиваться на достигнутом. Они сделали много, но предстоит сделать еще больше. И партия неустанно помогает киноискусству в его героической работе, постоянно напоминая о нуждах народа, указывая верный путь.

А главное,—указал Н. С. Хрущев в своей статье «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа»,—«состоит в том, чтобы литература и искусство были всегда неразрывно связаны с жизнью народа, правдиво отображали богатство и многообразие нашей социалистической действительности, ярко и убедительно показывали великую преобразовательную деятельность советского народа, благородство его стремлений и целей, высокие моральные качества. Высшее общественное назначение литературы и искусства—поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма».

Партия вооружила мастеров советского кино непобедимым и несгибаемым оружием—марксистско-ленинским мировоззрением, эстетикой социалистического реализма.

Все, что достигнуто нашим киноискусством, принадлежит великому и свободному народу, принадлежит всему прогрессивному человечеству. Сорок лет пройдены киноискусством вместе с советским народом. Всегда—с народом!



О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ

Сорок лет прожито нашей Социалистической страной — сорок лет самоотверженной борьбы, героического труда, вдохновленного гением Ленина.

В каждой человеческой жизни отразилось это необыкновенное время, открывшее перед людьми пути к настоящему счастью, к осуществлению самых благородных замыслов.

О судьбах мастеров советского кино, о том, как Советская страна, руководимая Коммунистической партией, открыла перед каждым из них путь к большому творчеству, рассказывают режиссеры, кинодраматурги, актеры в этой «коллективной автобиографии».

•

Ф. Эрмлер

ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ

Думая о пройденном мною жизненном пути, я каждый раз убеждаюсь в том, что назвать только одну дату рождения я не могу. «Дат рождения» у меня три:

1898 год, когда я появился на свет;

1919 год, когда я вступил в Коммунистическую партию;

1923 год, когда я начал работать в кинематографии.

Первая из них определяет мой возраст и ничего более.

Вторая же определила всю мою жизнь, образ мыслей и строй чувств, мою жизненную программу.

Третья дата определила ту сферу, то поприще, которые открыли мне возможность стать, насколько я мог, полезным работником партии, найти свое место в боевом строю и наиболее целесообразное применение своих сил.

Если в моей работе в искусстве есть хоть что-либо ценное, нужное нашему народу, всем этим я обязан партии, ее великим и прекрасным идеям. И если мне хоть сколько-нибудь, хоть в малой толике удалось быть полезным партии и народу, то этим я обязан искусству кино.

Кинематографию я полюбил в детстве, еще в те далекие времена, когда в маленьких городках России появились первые кинематографы, как они называ-

лись тогда — «иллюзионы». Первую кинокартину я видел в городе Резекне, в маленьком неуютном сарае—«иллюзионе» — под пышным названием «Диана». Увлечение мое искусством кино началось уже тогда. Но кинематографистом я бы не стал никогда, если бы первая мировая война не сделала меня солдатом, если бы революция не сделала меня воином гражданской войны и большевиком, если бы победа социалистической революции не открыла передо мной заветные двери в искусство.

Я начал работать в кино, имея немалый жизненный опыт, несмотря на свои двадцать пять лет.

Владимир Маяковский как-то вспоминал, что, будучи юношей, он прочитал символистов и его «разобрала формальная новизна» их стихов. «Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое,—вспоминал он впоследствии,—оказалось, так же про другое — нельзя».

Нечто подобное пережил и я. И не только я, но и другие советские кинематографисты моего поколения. Но мне иной раз кажется (может быть, я ошибаюсь), что я несколько раньше, чем некоторые мои товарищи, понял: так же про другое—нельзя.

Мы знали образцы дореволюционного русского киноискусства, мы видели немало кинолент иностранного происхождения. Но новое содержание наших картин, новые герои наших лент, новая идейная основа и задачи нашей работы никак не могли сочетаться и не сочетались со всем тем, что видели мы, со всем, что считали мы самою «природой кино».

И вот поиски новой формы, оторванные от реальной действительности, которая должна была стать содержанием наших лент, нередко сбивали нас с верного пути.

Не часто вспоминаю я о своих первых картинах, но каждый раз со смущением. Первой поставленной мною (совместно с режиссером Иогансоном) полнометражной картиной была уже давно забытая всеми картина «Дети бури» (1925). Примитивная, ученическая работа. Вот почему я вспоминаю о ней со смущением. Но в ней была сделана попытка рассказать о том, как возникали первые ячейки Коммунистического союза молодежи, попытка рассказать о боевых делах первых комсомольцев. Мне и сейчас кажется, что в те далекие времена я коснулся живой, горячей темы. Вот почему я вспоминаю о первой своей картине со смущением, но не без удовольствия.

Ставя свою первую картину, я понимал, что рассказываю в ней п р о д р у г о е, но делаю это почти т а к ж е, как были сделаны виденные мною приключенческие картины. А трудный и яркий материал нашей современности, да и собственное мое внутреннее ощущение художественной правды все резче и решительнее толкали меня к более глубокому реализму, но я этого не понимал. Выводы, которые я делал для себя на первых порах, не были основаны на теоретических построениях, они были продиктованы самой природой советской действительности, стремлением к правдивому ее отображению. В моих следующих картинах времен немого кино: «Катька — бумажный ранет», «Дом в сугробах», «Парижский сапожник»—я ощупью, вслепую все больше и больше приближался к раскрытию внутреннего мира своих героев, к созданию характеров, индивидуальностей.

Вспоминая об этих картинах, я вижу, как был извилист и труден путь поисков ясной формы кинематографической выразительности, отвечающей тому новому содержанию, которое диктовалось самой жизнью, требованиями партии к искусству, моим собственным мироощущением. Это было время, когда беспокойная, ищущая мысль кинематографистов иной раз шла вкривь и вкось. Процветали формалистические теории и стилизаторская практика, увлекались «типажем как основой кинематографического образа», «теорией монтажа как главной художественной основой искусства кино» и т. д. и т. п. И в моих картинах периода немого кино нетрудно найти следы всех этих наивных теорий и ошибочной практики.

Но в одном я могу сознаться, не боясь, что меня обвинят в неискренности. Уже в те далекие времена я твердо усвоил непреложную истину: главное в искусстве, в том числе и в искусстве кино,—человек, его чувства, его думы, побудительные мотивы его поведения, его внутренняя, духовная жизнь.

Я понимал, что актер, живой человек на экране, есть главная выразительная сила кино. Понимая это, я ставил картину «Обломок империи» (1928), последнюю свою немую киноленту, которая все еще была полна противоречий. В этой картине верную идею о необходимости показать народу ростки социализма в нашей жизни я пытался самым странным образом выразить ухищренными формами, идущими от всяческих «измов». Глазами контуженного на войне унтера Филимонова, к которому вернулась память через десять лет в Советской стране, я хотел показать все то, чего добивались наш народ, наша партия за эти годы. Но система доказательств шла не от художественного осмысливания действительности, не от образного мышления, а от весьма субъективного и часто произвольного монтажа фактов и явлений, при этом чрезвычайно осложненного по форме, насыщенного психологическим анализом расщепленного сознания героя.

Моя художественная зрелость, мне кажется, началась с появлением звука, слова — этих новых могущественных компонентов искусства кино.

С появлением звукового кинематографа я ясно понял, как не хватало мне в немом кино слова! «Немота» считалась спецификой киноискусства. Кое-кто из моих товарищей кинорежиссеров сомневались, не принимали звука в кино. Я принял звуковое кино — и в особенности возможность пользоваться словом—безоговорочно, с готовностью немедленно же, сейчас же, испытать эту новую и плодотворную силу кино, выразительную силу точного, отточенного слова, живую человеческую речь, многообразие интонаций.

Конечно, жест, движение человека на экране, внешняя выразительность, монтажные приемы и другие аксессуары искусства кино не потеряли своей впечатляющей силы. Но мысли, идеи, понятия наиболее полно и ясно, наиболее точно и доходчиво находят свое воплощение в слове. Я понимал все это очень твердо. Именно поэтому (пусть другие скажут, хорошо это или плохо) я стал вскоре режиссером самых «разговорных», «публицистических» фильмов.

Первой моей работой над звуковым фильмом была постановка (совместно с режиссером С. Юткевичем) «Встречного». В этой картине мы впервые коснулись темы, которая впоследствии стала моей основной и постоянной творческой темой: партийное руководство, преобразующее наших людей, воспитывающее в них социалистическое сознание, поднимающее их на большие и славные дела.

Показав рядового партийного работника на заводе, в промышленности, его благотворное партийное влияние на окружающих его людей, молодых советских интеллигентов и старых рабочих, я сразу же после «Встречного» взялся за создание фильма, в котором хотел показать большевика в советской преобразующейся деревне. То была картина «Крестьяне».

1 декабря 1934 года в сумерки я работал над монтажом фильма «Крестьяне». Пожарный, дежуривший в монтажной, разговаривал по телефону с кем-то и дважды упомянул слова «траурные флаги». Погруженный в свою работу, я все же уловил эти слова и спросил у него, о каких траурных флагах он говорил.

Так я узнал о трагической гибели С. М. Кирова, с которым я имел счастье быть лично знакомым, которого я любил и глубоко уважал как человека, великолепно сочетавшего в себе все черты большевика ленинского склада. И вот в этот печальный вечер я дал себе слово создать фильм памяти С. М. Кирова, создать художественный образ, в котором нашли бы свое воплощение черты большевика-руководителя.

Главный герой законченного фильма «Крестьяне» начальник политотдела МТС Николай Миронович был, в сущности говоря, эскизом к будущему портрету С. М. Кирова. Надо было продолжать эту работу.

Я считал своим партийным долгом, своей прямой обязанностью в искусстве создавать художественные образы людей, плотью и кровью которых стали высокие понятия, новые нравственные устои нового человека социалистического общества, новые этические оценки человеческих дел и поступков, честность и чистота помыслов, бескорыстная преданность делу народа, органическая потребность повседневного участия в борьбе за осуществление великих идей Коммунистической партии.

Но, «не понимая дел, нельзя понять и людей иначе, как... внешне,—писал В. И. Ленин в одном из писем к А. М. Горькому.—Т. е. можно понять психологию того или другого участника борьбы, но не *смысл* борьбы, не *значение* ее»...

И я решил: для того чтобы хотя бы приблизиться к решению этой высокой задачи художественного воплощения образа нового человека, я должен рассказать о борьбе партии за новое общество, показать самое дело и раскрыть средствами искусства смысл борьбы партии и значение ее.

Так зародился замысел двухсерийного фильма «Великий гражданин», над которым мы (Блейман, Большинцов и я) работали упорно и чрезвычайно напряженно с декабря 1934 года по октябрь 1939 года.

В нем мы стремились показать светлый и чистый образ большевика, благородство его чувств и мыслей, чистоту его нравственных принципов и, с другой стороны, подлость целей наших врагов, их идейное ничтожество.

Не буду подробно рассказывать историю фильмов «Она защищает Родину», «Великий перелом», «Великая сила», «Неоконченная повесть» и других—осуществленных и неосуществленных. Скажу лишь, что в этих картинах есть многое из того, к чему я стремлюсь в искусстве, что я считаю «своим голосом» в дружном и ладном, богатом отличными голосами хоре советской кинематографии. Это—исследование и художественное отображение процесса зарождения большевистской мысли, ее возмужание, ее исполнение, ее победы.

Сейчас я тружусь над фильмом по сценарию К. Исаева «День первый»,

посвященным первому дню Великой Октябрьской социалистической революции. И если мне хоть в малой мере удастся ярко и верно показать кусочек этого исторического дня, показать облик людей, совершивших поворот истории, я буду глубоко счастлив.

Итак, прожито около шестидесяти лет, более тридцати посвящены служению искусством кино делу партии. Я, как и все советские кинематографисты, отлично понимаю, что всем сделанным нами, всем достигнутым нами мы бесконечно обязаны партии.

Подняться на уровень тех задач, которые поставлены перед нами, ни на минуту не забывать о партийности искусства, о том, какое оно могучее оружие в коммунистическом воспитании трудящихся, на фронте идеологической борьбы, добиваться того, чтобы советское искусство с каждым днем укрепляло свое право называться «новым словом в художественном развитии человечества»,— такова задача всех работников советского искусства, а стало быть, и моя задача.

Я понимаю, как почетна и ответственна эта задача. И особенно хорошо понимаю, как трудна она. Будем откровенны в автобиографической заметке: я не из тех счастливцев в искусстве, которым все легко дается. Каждая моя новая работа связана с муками, с «особым видом недуга»—сомнениями. Все, что более или менее удавалось мне, удавалось в результате огромного и напряженного труда.

Я работаю в стране, где высоко ценят искусство, где творческий труд по-настоящему свободен и почетен, где цели искусства высоки и благородны, как нигде и никогда в истории человечества.

Это и есть настоящее счастье.

С. Васильев

ПРОСТО И ЯСНО

Заканчивалась гражданская война. Красная Армия переходила на мирное положение. Шла уже частичная демобилизация, и передо мною встал вопрос о дальнейшей жизни: что делать, кем быть?

Неожиданная встреча с товарищем по фронту решила мою судьбу. Он шел на приемный экзамен в Петроградский институт экранного искусства, он будет артистом. Кино! Вечно новое, возбуждающее воображение, покоряющее чувство, зажигающее мысли—кино! Да, вот то, что я бессознательно ищу!

Через несколько дней я подхожу к экзаменационному столу с твердым решением стать киноактером. Три дня спустя с волнением читаю в списке принятых свою фамилию! Это было осенью 1921 года.

Холод петроградской зимы. Пронизывающая сырость нетопленных стен купеческого особняка на Сергиевской. Мы приносим с собой по полену дров, разжи-

гаем «буржуйку». Сидим в валенках и полушубках, но на занятиях по ритму и пластике раздеваемся почти донага.

Рядом с институтом растет первая советская кинофабрика Ленинграда. В приспособленном под ателье зимнем саду барского особняка снимаются первые советские кинофильмы. Режиссируют Б. Чайковский, О. Фрелих, А. Пантелеев, А. Ивановский. Они ведут в институте группы учащихся. Мы снимаемся в их картинах.

Снимаемся много и часто. Помню, только в фильме «Дворец и крепость» у меня было около двенадцати разных эпизодов — с усами и без усов, с бородой и без бороды, с баками и в парике. Но вскоре я убеждаюсь, что актера из меня не выйдет. Меня не это интересует на съемке. В конце концов я понимаю, что меня влечет режиссура.

В 1924 году, окончив институт, я еду в Москву. В комнате московской конторы «Севзапкино» помещается редакция по перемонтажу иностранных фильмов. Меня принимают редактором-монтажером. У монтажного стола я знакомлюсь с С. М. Эйзенштейном и Г. В. Александровым. Они начинают свою первую работу—«Стачка».

Удивительный случай! В журнале «Советский экран» помещена статья за подписью «Редактор-монтажер Васильев». Я не писал ее. В чем же дело? Оказывается, что у меня есть однофамилец, работающий в «Госкино». Решили познакомиться. Мы, кажется, понравились друг другу, хотя и поспорили довольно основательно. Вскоре слияние всех киноорганизаций в единое «Совкино» соединяет нас в монтажной редакции. Кто-то в шутку зовет нас «братьями-разбойниками». В. Шкловский в «Третьей фабрике» разоблачает наш псевдоним: «Кстати—они не братья»,—пишет он. Но нас уже привыкли называть братьями. И, выходя на режиссерскую работу, мы решаем узаконить фактически сложившееся положение, принимая имя «братьев Васильевых».

Наша самостоятельная режиссерская деятельность начинается в 1928 году с картины «Подвиг во льдах». Она была создана по нашему сценарию из документальных материалов, заснятых хроникерами во время спасения потерпевшей аварию арктической экспедиции Нобиле. «Подвиг во льдах» был одним из первых советских полнометражных документальных фильмов.

В 1929 году мы оставляем монтажные столы для того, чтобы ставить на студии «Ленфильм» «Спящую красавицу» по либретто Г. В. Александрова. А в 1932 году мы ставим картину «Личное дело», где впервые особо занимает нас проблема становления характера советского героя.

Борьба за яркую и красочную, многогранную характерность актерских образов определяет, как нам кажется, дальнейшее поступательное движение нашего киноискусства. В этом смысле выбор темы для следующей нашей работы—«Чапаев»—не случаен.

Конечно, тема картины, ее замысел гораздо шире решения частных задач режиссерско-актерского порядка. Однако бесспорно, что успеху картины во многом способствовала яркая многогранность характера нашего героя, вобравшего в себя черты своего народа.

Первую читку сценария «Чапаев» мы устроили на квартире И. Н. Певцова (нам хотелось предложить ему роль полковника Бороздина). Читали мы сцена-

рий поочередно, причем один из нас даже напевал соответствующие по ходу действия народные песни, намеченные нами еще в литературном сценарии. Хватило дерзости даже на то, чтобы промурлыкать несколько тактов из «Лунной сонаты», так как хотелось наиболее полно передать слушателям режиссерское ощущение происходящих событий со «вторым» и «третьим» планами. И. Н. Певцов внимательно прослушал сценарий, хорошо отозвался о нем в целом и добавил: «А роль Чапаева выписана так глубоко и выразительно, что иной актер может всю жизнь ждать для себя такой роли, да так и не дождавшись, умереть».

На читке присутствовал и Б. А. Бабочкин, которого мы намечали на роль Чапаева. Однако, чтобы проверить, насколько его интересует эта роль, мы сказали, что хотим поручить ему роль Петьки.

Мы возвращались ночью по широким улицам Ленинграда. Б. А. Бабочкин внезапно остановился и сказал: «А знаете, как он носил фуражку? Вот так, вероятно... Именно так!» И тут же показал нам, как Чапаев, и только Чапаев, мог носить фуражку. Через несколько шагов Бабочкин опять остановился: «А знаете, как он здоровался с бойцами?..» Столь яркое ви́дение образа героя пленило и взволновало нас настолько, что мы тут же окончательно решили поручить эту роль Б. А. Бабочкину. Актер большого таланта и настоящей творческой интуиции, Бабочкин сумел с максимальной выразительностью передать зрителю образ любимого народного героя.

Следующими нашими работами были «Волочаевские дни», «Оборона Царицына», «Фронт».

Преждевременная смерть Георгия Васильева прервала наше творческое содружество. Работа над эпопеей о героических защитниках Шипки и неразрывной дружбе русского и болгарского народов была проведена мною уже без него.

Наши основные творческие установки были с достаточной ясностью опубликованы нами еще до постановки «Чапаева». Они остаются в силе для меня и сейчас.

«... В нашей режиссерско-постановочной работе мы стоим за максимальное очищение киноязыка от всякого рода монтажных и ракурсных «изысков», от ненужного орнамента, за простоту в лучшем смысле этого слова. Мы делаем фильм о людях, отсюда ставка на работу с актером. Вместе с актером, через актера мы хотим волновать зрительный зал, мы хотим, чтобы наш зритель плакал и смеялся, любил наших героев и ненавидел наших врагов. Только в случае полного контакта со зрительным залом мы будем считать нашу задачу выполненной до конца. Фильм, оставляющий нашего зрителя холодным и равнодушным,—это безусловный брак, это как бы неразорвавшийся снаряд, а время у нас военное, и все мы должны быть готовы выйти победителями из любой войны, если нам ее навяжут...».

Работать просто и честно. Говорить с экрана ясно. Жить тем же, чем живет великий советский народ,—в этом, думается мне, состоит единственный верный путь для художника, который хочет, чтобы его произведения были достойны великой эпохи.

Эти установки являются моим творческим кредо и на сегодняшний день, когда так хочется возможно полнее отобразить в нашем искусстве все огромное величие духа советского народа.

М. Жаров

ЦЕЛЬ МОЕЙ ЖИЗНИ

Не кажется ли вам странным, когда вы читаете описания жизни актеров, в особенности их детства и юности, что они на редкость похожи друг на друга? Все актеры, будучи детьми, обязательно играли в театр, копируя виденное на сцене, если были счастливчиками, которых водили в театр, или же, если они были лишены такой возможности, имитируя все то, что было яркого в окружающей их жизни. Очевидно, призвание ребенка-подростка к той или иной профессии очень сильно выявляется именно в этом возрасте.

Поэтому не случайно, что и я в детстве имел это пристрастие к отображению в своих играх окружающего меня мирка.

«Миша, покажи, как дворник метет улицу». И я показывал нашего общего любимца, добряка дядю Алешу, который, встав у ворот, махал метлой по одному и тому же месту, разговаривая в это время с горничной Лизой, пока сердитый бас хозяйки не прерывал их задушевной беседы. Все это я с одинаковым увлечением мог показывать много раз подряд под дружный смех ребят, а иногда и самого дяди Алеши.

В театр мои родители (родился я в Москве в семье типографского рабочего) ходили очень редко — было дорого, но зато, по словам отца, они, будучи молодыми, охотно посещали массовые зрелища, вроде тех, которые показывал «маг и чародей» М. В. Лентовский. Особенной же любовью родителей пользовался цирк, где неизменный восторг вызывали клоуны Бим-Бом и Дуров. Их шутки и остроты повторялись дома взрослыми и разжигали в нас, детях, интерес к таинственному манежу, пока однажды нас не взяли в цирк. Восторгу не было предела. Сколько нового вошло в мой мир! Придя домой, я весь вечер летал со стульев, изображая гимнастов, бедной сестренке разбил нос, пытаясь поднять ее и перевести «на сальто». Но, к сожалению, даже и эти редкие воскресные развлечения были не по карману отцу, и в цирк нас водили очень редко.

И вдруг появилось новое зрелище, и дешевое и интересное,—синематограф. Каждое воскресенье с утра пораньше отец брал меня и мою сестру, и мы шли в кинотеатр, который открылся по соседству с нами, на Самотечной площади, и носил таинственное и манящее название «Чудо XX века».

Примостившись на краю длинной скамейки первого ряда, чтобы нас, малышей, никто не заслонял, мы с сестрой Лидой просиживали по пяти сеансов подряд, пока отец не уводил нас домой.

А ведь как не хотелось уходить! Вы только представьте наш восторг, когда пейзажи Кавказа сменялись бурными потоками сибирских рек, ледяные горы с белыми медведями мгновенно исчезали, и появлялись роскошные пальмы на берегу теплого моря. А после видовых картин перед нами возникали причудливые феерии, в которых цветы танцевали с гномами. Было несказанно интересно, и мы смотрели, открыв рты, боялись дышать. Но самое интересное, самое заман-

чивое это было появление на экране моего тогдашнего любимца Глупышкина. Этот маленький юркий человек с длинным носом всегда причинял массу неприятностей полицейским, торговцам и важным господам, оставляя их в дураках, чем вызывал бурный восторг зрительного зала.

Однако детским киноувлечениям скоро пришел конец. Как-то вечером отец, тщетно выбивавшийся из сил, чтобы прокормить большую семью, сказал: «Ну, Михаил Иванович, побаловался — и хватит! Пора, брат, учиться — будешь отцу помогать».

И вот я—в городском училище. Зимой учусь, а летом работаю, помогаю отцу. Одно лето я работал упаковщиком на фабрике искусственного чая Куралина за десять копеек в день.

До сих пор перед моими глазами стоит фигура длинного и гнусавого барина в тугом, высоком крахмальном воротничке. Барин, крутя в левой руке толстую золотую цепочку с ключами, подходил мягкими, неслышными шагами к оробевшему парнишке и, больно тыча большим пальцем правой руки в «загривок», ласково шипел: «А почему, почему наши пальчики так медленно работают, почему?»—и влеплял столько тычков, сколько было слов в его длинной фразе.

Когда я стал актером, мне очень хотелось (но так до сих пор и не удалось) изобразить этого хозяина, вся фабрика которого держалась исключительно на работе мальчишек—их трудом он зарабатывал большие деньги. Его дешевую бурду, именуемую «цветным чаем Куралина», пила вся бедняцкая Россия.

Вообще этот типичный эксплуататор был очень колоритной фигурой. Верный природе хищника-капиталиста, он был ханжой и любил оказывать благодеяния «бедной братии». Каждую субботу его приказчик выносил мешочек медных денег и, выдавая по три копейки нищим, сбегавшимся со всей округи, требовал, чтобы они молились «о здравии раба божьего» имярек. Так, за медные полушки он получал отпущение грехов перед малышами, которые в темных и грязных корпусах десять часов подряд гнули шеи, наживая хозяину капиталы, а себе—туберкулез.

На другое лето меня, десятилетнего мальчугана, пристроили в книжный магазин Анзимирова, издателя газеты «Копейка». Там, сидя верхом на лестнице, вместо того чтобы обтирать пыль с книг, я часто зачитывался ими, позабыв все на свете. С тех пор я пристрастился к книге. Но, так как это увлечение грозило превратиться в хроническое заболевание, симптомы которого сказались в том, что я и стоя, и сидя, и на ходу стал читать, заведующая магазином отобрала у меня все книжки. Но было уже поздно. Я понял, что значит книга, и книга стала моей страстью.

Прочитанные книги, мир, который я познавал через образы, в моем воображении принимали реальное существование, будоражили мою фантазию. Мне хотелось жить и действовать так, как действовали герои в прочитанных и потрясших меня сценах.

Собрав ребят, я устраивал во дворе в щели между стеной соседнего дома и сараями театр.

И вот мы, возбужденные и увлеченные малыши, играли, а благодарные зрители—мамы и сестры—смотрели и тут же громко, вслух, обсуждали нашу игру. Контакт со зрителями был идеальный: мы были самые любимые артисты на свете.

После окончания городского семиклассного училища, что тогда равнялось четырем классам гимназии, отец, решивший передать мне свою профессию, устроил меня учеником наборщика в типографию Бахмана.

«Пятьдесят копеек в день на своих харчах»—вот условия, записанные в расчетной книжке, утвержденной московским столичным по фабричным делам присутствием, пожелтевшие страницы которой я сейчас перелистываю.

Заполняя свое свободное время учебой и самообразованием, я был в числе постоянных слушателей популярных лекций в Политехническом музее. Меня интересовало буквально все. Мне хотелось все знать, все видеть. Я стал слушателем Университета Шанявского. Если бы меня спросили в этот период: кем я хочу быть, я не мог бы остановиться ни на одной из известных мне профессий. Мне все нравилось.

Но вот меня снова потянуло в театр—и мои мечты сбылись: в 1915 году я играл на настоящей сцене, с настоящими артистами. Это было в опере С. И. Зимина, куда меня устроили товарищи в качестве статиста. С жадностью я стал наблюдать, как играют «великие» артисты, но, к сожалению, прекрасные певцы часто были очень плохими артистами: вместо игры они только размахивали руками. Подлинно вдохновенную игру в опере Зимина я увидел только во время гастролей Ф. И. Шаляпина. Федор Иванович выступал в нескольких спектаклях, среди которых были его шедевры—Борис Годунов, Мефистофель, Варлаам, Еремка.

Примерно к этому же времени относится мое первое участие в киносъемках. Ставился фильм «Псковитянка», в котором роль Грозного играл Ф. И. Шаляпин. Был объявлен набор любителей-статистов для сцены боя опричников с войсками Тучи на берегу Москвы-реки. Собралось человек двести, главным образом студенты. Вышел помощник режиссера и громким голосом пригласил «всех, кто умеет ездить верхом, зайти к гримерам и наклеить бороду. Эти люди будут изображать конную охрану Грозного».

Наклеить бороду—это уж что-то совсем новое. Это уже то, о чем мечталось по ночам, это уже что-то торжественно серьезное. Наклеенная борода! Это значит, уже я не я, а может быть, даже Малюта Скуратов. И вот я, городской мальчик, который не только верхом, а и на извозчиках-то ездил разве только когда прицепишься сзади к экипажу, смело пошел наклеивать бороду. Мне казалось тогда, что борода меня так изменила, что и узнать невозможно.

Но вот через 30 лет, готовясь к съемкам «Ивана Грозного», мы с С. М. Эйзенштейном и Н. К. Черкасовым, просматривая разные материалы, посмотрели и «Псковитянку». В группе опричников мои товарищи, тут же узнав меня, восторженно встретили мое появление на экране. Увы! Я был узнан. На нас с экрана смотрел перепуганный юнец, которого [приклеили к бороде. Но вернемся к съемке «Псковитянки». Как я сел на коня, как он понес меня по берегу Москвы-реки, как я, схватившись руками за гриву, пригнулся к шее лошади, чтобы в дикой скачке не упасть с коня,—ничего этого я не помню. Помню только одно: лошадь, проскакав, вдруг остановилась, постояла, как будто чего-то от меня ожидая, потом, повернув назад, шагом вернулась к месту съемки. Восторженный помощник режиссера громко кричал: «Браво, молодец! Отлично проскакал! Господа, не робейте, берите пример с него!»

Так я впервые познакомился с киносъемками и понял всю житейскую мудрость изречения: «Смелость города берет!»

С этого момента на всю жизнь меня покорила, подчинила себе чарующая сила киноискусства. Театр и кино стали моей жизнью.

Великая Октябрьская социалистическая революция широко открыла для рабочей молодежи двери высших учебных заведений. Мощным потоком заполнила рабочая молодежь и аудитории Московского университета. Увлеченный жаждой знаний, я оказался на историко-филологическом факультете. Впоследствии я перешел на учебу во вновь созданную театральную студию ХПСРО (Художественно-просветительный союз рабочих организаций), директором которой была Е. П. Пешкова.

Первоклассный состав преподавателей обеспечивал высокий уровень занятий как по общественным предметам, так и по специальности. Среди преподавателей были ведущие артисты Художественного и Малого театров, литераторы, поэты.

Студия прививала необходимые актеру профессиональные навыки (постановка голоса, дикция, ритмическая гимнастика, фехтование, акробатика, танцы). Но основой всего была очень интересная дисциплина—«уроки актерского мастерства», тренирующая и фантазию актера и его внутреннюю технику по «цепочке действия». В чем она заключалась? На уроках «актерского мастерства» преподаватель предлагал тут же сочинить сценарий для импровизации и его исполнить. Задача была в том, чтобы путем последовательных поступков-действий (первое время импровизировать надо было без слов) раскрыть идейную сущность в сюжетной последовательности предложенного отрывка и изображаемого лица. Тщательное изучение поведения человека в жизни и мотивировка его поступков: почему поступают именно так, по какой логической «цепочке действия» возникают те или иные процессы человеческого поведения; создание сценариев и целых сцен, в дальнейшем с монологами и диалогами тренировали мышление и фантазию. А исполнение этих сцен в порядке импровизации тренировало психофизический аппарат молодых студентов, будущих актеров.

При студии был театр, где в порядке практической работы играли студийцы. Я выступал в интермедиях к «Буре» и «Виндзорским проказницам» Шекспира.

По окончании студии в 1919 году я был приглашен во фронтовой театр Политуправления республики—«Театр классической комедии», как громко именовал себя Второй передвижной театр Восточного фронта; пригласили меня на роли «простака» и «комика».

Началась для меня новая жизнь. Будучи девятнадцатилетним юношей, я жадно впитывал в себя все, что видел и наблюдал в развертывающихся исторических событиях, все, что подмечал из интересных встреч с новыми людьми.

На моих глазах разворачивались грандиозные картины борьбы со старым собственническим миром и строительства новой жизни — великого будущего человечества.

Мой юношеский ум еще не мог охватить грандиозности тех дней, но я знал, я чувствовал, что совершается что-то большое, хорошее, справедливое, которое отомстит за нас, ребят, нашим хозяевам Куралиным и Бахманам, и что этому хорошему мы, юные граждане нового, свободного рабочего государства, должны всячески помогать! Но как? Чем помогать? Разумеется, нашей профессией, игрой.

И вот наступил момент, когда я стал ясно понимать, что игра на сцене, в кино—это не развлечение, это—не «искусство для искусства», как нас уверяли некоторые, с позволения сказать, «профессора искусствоведческих наук», а что искусство—это великое действенное оружие в борьбе за идеи, за мысли, за дела нашего рабоче-крестьянского государства.

Последовали годы увлекательной и трудной работы в молодом советском театре, годы напряженных поисков, удач, ошибок, волнующих встреч со зрителями, радостных находок в искусстве.

Значительная часть моей творческой жизни была отдана киноискусству.

Одновременно с работой в театре с 1924 года я часто снимался в кино. Мне довелось принять участие во многих очень интересных картинах. Из немых—«Дорога к счастью», «Убийство на мельнице», «Дон Диего и Пелагея», «Белый орел», «Аня» и во многих других. Из звуковых—в первом советском звуковом художественном фильме «Путевка в жизнь», «Окраина», «Гроза», «Петр I», «Три товарища», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона», «Степан Разин», «Богдан Хмельницкий», «Близнецы», «Секретарь райкома», «Оборона Царицына», «Воздушный извозчик», «За тех, кто в море!», «Анна на шее» и в других. В общей сложности я снимался более чем в семи десятках картин.

Со многими актерами прошел я рядом свой творческий путь в кино. Среди них было очень много «счастливцев», которым все давалось легко. Приглашенные однажды на главную роль, они на утро после премьеры просыпались знаменитостями. У меня все складывалось по-другому. Я прошел все ступеньки по трудной и скользкой лестнице актерской работы. Снимался я в массовках и эпизодах, пока меня не заметил старейший кинематографист и чуткий человек С. В. Козловский и не поручил главную роль в немом фильме «Дорога к счастью». Фильм поднимал вопросы новой, социалистической морали, крепкой советской семьи и охотно смотрелся зрителем. Хотя эта картина и не была в буквальном смысле моей «дорогой к счастью», но путь был определен.

Встречи, работа, беседы с лучшими режиссерами обогатили мои актерские возможности и приучили меня к самостоятельной работе.

Искусство актера в кино должно быть тонким и проникновенным, очень мягким по приемам исполнения и глубоким по раскрытию образов. Опыт работы в театре приучил меня к большей самостоятельности в кино, а практика кино научила меня отработке нужных деталей каждого куска сценической роли по его действию и логике.

Так эти два вида искусства помогли мне двигаться вперед и давали возможность вносить свою посильную лепту в общее дело развития нашего искусства.

Общественная и партийная работа, изучение трудов великих классиков марксизма-ленинизма, познание законов развития человеческого общества, изучение характеров людей, впервые в истории человечества строящих коммунизм,—все это помогало мне преодолевать трудности, с которыми связан сложный процесс художественного творчества.

Отобразить в ярких, волнующих художественных образах многообразную жизнь нового человека нашей Родины—долг советского артиста, и мы должны его выполнить.

В выполнении этого священного долга я вижу цель моей жизни.

М. Смирнова

СВЕРШЕНИЕ

Жили мы на хуторе в степи. Мать часто осуждала наступившие порядки: «безобразия» красногвардейцев, которые отобрали коней у богатого соседа, возмущалась «незаконными» действиями председателя комитета бедноты Ваньки Чашкина, предсказывала скорый «свет-конец».

— В писании сказано,—говорила она,—народятся девицы—бесстыжие лица. Вон Ленка Пухова ушла с красногвардейцами, и мужики ее уж в Оренбурге видели: стоит у вагона с винтовкой, а на папахе красная лента. Гляди, девка, ты так не удумай!—сверкала она в мою сторону серыми глазами, хотя знала, для такого я еще «годами не вышла».

Но вот частенько в сумерки, когда еще рано было ложиться спать, а работать уже было не видно, мать брала меня на печь «сумерничать». В эти тихие часы откровений она высказывала мысли, диаметрально противоположные тем, которые я слышала от нее на людях.

— Припоздала она, революция-то,—сокрушалась мать,—кабы пораньше годков на десять-пятнадцать... из меня бы человек вышел. Удалая была на работу, и страху совсем не было. Помню, ярку бык рогом попортил. Кишки выпустил. Отец хотел прирезать, а я не дала. За ноги к скамье подвесила, все до одной кишочки промыла, зашила, чистой холстиной перевязала! Овца выходилась, что твой телок. А кто меня этому учил? Никто... Теперь вон девок сманивают в город на докторов учиться. А мне поздно. Годов бы эдак десять-пятнадцать скинуть с плеч, наворочала бы делов. А сейчас душа просится, а разум окорачивает—поздно...

Мать умолкала. Я чувствовала на себе ее взгляд. Он вызывал смутную тревогу. Будто она чего-то ждала от меня. На что-то надеялась, но я не понимала. Слишком противоречивы были ее мысли, слишком строга и нетерпима она была к моим детским слабостям. Я боялась тогда и не понимала ее. Но через полтора года, когда я решила покинуть отчий дом и ринуться в полный опасностей мир, мать не стала взывать к моей жалости, она не просила меня остаться с ней.

— Езжай, доченька,—просто сказала она,—ищи пути, пока камнем не осела, как я... Коли есть у тебя что за душой ценное, не потонешь, удержишься. Сейчас ведь революция...

Последнее слово мать произнесла чуть слышно. Но оно пронзило меня на всю жизнь. Когда я обняла ее, тело ее дрожало такой неизбывной болью, что я впервые поняла, как она любит меня и сколько ей стоило сказать мне «иди», да еще напутствовать словом «революция», словом для пожилой, религиозной крестьянки совсем неожиданным.

Я не вернулась больше в родной дом. Умерла и мать, но для меня она осталась книгой, которую мне не дано было прочитать в юности. Зато я не устаю читать ее до сих пор.

Когда писала я свой первый сценарий о женщине-крестьянке, пришедшей в революцию, я вспоминала о словах матери.

Когда писала о подпаске Марии, ставшей впоследствии командиром партизанского отряда, я думала о великой силе революции.

Когда героиня моего другого сценария туркменская девушка Айна восстает против воли отца и уходит в город, чтобы учиться, я думала о судьбе тысяч девушек.

Я писала о рыбачке, чьи способности, чью внутреннюю силу выявил наш строй.

Я писала о сельской учительнице, воспитавшей не один десяток поколений именем правды. Учительница, которая в момент свидания с любимым мужем, как о любви, говорит о революции. Молодой врач, агроном мечтают о трудовых подвигах, о преображенной земле, о счастливых, здоровых людях. Их мечты становятся явью.

Нет, если бы жива была моя мать, она бы обрадовалась—в моей судьбе она бы увидела исправленной свою судьбу.

Даже если бы она раскрыла папки с моими неосуществленными замыслами, с моими непоставленными сценариями и я рассказала бы ей о своих провалах, неудачах, обидах, о том, как подчас труден путь творчества, она все равно заплакала бы от счастья. Ибо о таких свершениях не смела мечтать она, так же как не смели мечтать миллионы ей подобных до того момента, пока не грянула Великая Октябрьская революция.

Камиль Ярматов

ДОЛГ ХУДОЖНИКА

В дни, когда во всем мире люди доброй воли отмечают славное сорокалетие первого в мире социалистического государства, хочется вспомнить пройденный тобою путь... Необозримые преобразования принесла Великая Октябрьская социалистическая революция всей нашей Родине. Грандиозные перемены произошли и в жизни советских народов Средней Азии, в частности народа Узбекистана.

Социалистическое строительство, осуществляемое под руководством Коммунистической партии, коренным образом изменило облик страны. Неизмеримо вырос культурный уровень людей, расцвело искусство...

Дореволюционный Узбекистан не имел не только кинематографии, но и национального профессионального театра, если не считать кочующих народных ансамблей, очень популярных у зрителей.

В этих коллективах не было женщин. Им под страхом позорной смерти запрещалось выступать на сцене. И я сам помню мужчин, исполнявших все женские

роли. Женщины не имели права быть и зрителями этих «безнравственных представлений». А сегодня имена узбекских, туркменских и таджикских актрис известны не только на Родине, но и далеко за ее рубежами.

Очень мало было и кинотеатров, а уж в кишлаках—ни одного. Теперь в Узбекистане более тысячи киноустановок, и очень показательно, где они расположены, кого они обслуживают.

В городах работает 120 киноустановок, а в сельских местностях—более 400 стационарных установок. Это либо сельские кинотеатры, либо клубы. 550 передвижек привозит «кино» труженикам сельского хозяйства в далекие и труднодоступные районы.

Смотрят наши зрители фильмы всех стран—советские и иностранные,—причем лучшие фильмы братских республик дублируются на узбекский и каракалпакский языки. Два раза в месяц выходит документальный киножурнал «Советский Узбекистан», демонстрируются узбекские художественные картины, выпускаемые Ташкентской киностудией. Эта студия, созданная в 1926 году, стала базой национального узбекского кинопроизводства, школой национальных кадров. И моя кинематографическая жизнь началась также в Шайхантауре, где расположена Ташкентская студия.

●

Кино захватило меня совершенно неожиданно. Я учился в Московском институте инженеров транспорта. И, как все студенты, время от времени ходил в кино. В то время в Москве шла одна забытая ныне картина, почему-то именно она просто заворожила меня. Сеанс кончался, вместе со зрителями я покидал зал, снова покупал билет и вновь возвращался в кинотеатр. Занятия в институте были заброшены, весь нормальный распорядок жизни нарушен. Товарищи по общежитию, мои земляки, поглядывали на меня с беспокойством. Трудно сказать, сколько бы это продолжалось, если бы не совершенно случайная встреча на улице...

Однажды ко мне на улице подошел молодой человек и представился как ассистент режиссера. Он предложил мне роль в фильме, который ставил режиссер В. Гардин. Меня познакомили с Гардиным, он одобрил мою кандидатуру, и я сыграл эпизодическую роль начальника разведки Дутовской армии.

В. Гардин рекомендовал мне учиться на курсах Чайковского. Совет такого авторитетного кинорежиссера приободрил меня. Я поступил в эту школу, через которую прошли многие кинематографисты старшего поколения. Два года я занимался днем в институте, а вечерами посещал курсы Чайковского. Своим увлечением кино, которое возрастало все более и более, я заразил многих моих товарищей и перетянул их на курсы. Это были А. Хидоятов, ныне народный артист СССР, Аби Джалилов—ныне народный артист Узбекской ССР, недавно умерший актер Тура Ходжаев. Учившийся тогда во Вхутеине Наби Ганиев также стал изменять изобразительному искусству.

Мы вместе занимались и вместе, целой группой, приехали в Ташкент, где нам предложили принять участие в работе создававшейся тогда киностудии. Однако собственными силами поднять сложное дело организации кинопроизводства было невозможно. На помощь узбекскому кино пришли русские кинорежиссеры

К. Гертель, М. Доронин, Ч. Сабинский, О. Фрелих, операторы А. Дорн, А. Добжанский и другие.

В 1927 году на экранах появился первый узбекский фильм «Шакалы Равата». На титрах этой картины можно было прочесть фамилии сценариста В. Собберей, режиссера К. Гертеля, оператора А. Дорна, актрисы А. Пименовой и узбекских актеров Р. Амедова, С. Ходжаева, Х. Джалилова, Р. Пирмухамедова. Я был ассистентом режиссера и играл одну из ролей.

Так благодаря государственной поддержке и с помощью русского искусства возникла национальная узбекская кинематография.

«Шакалы Равата» были посвящены борьбе с басмачеством и пережитками феодального строя. В следующей картине «Из-под сводов мечети» события развертывались во время восстания 1916 года.

Оба фильма пользовались успехом. Темы их звучали тогда актуально и остро. Они призывали к борьбе с внутренними и внешними врагами, разоблачали феодальные пережитки, ратовали за раскрепощение женщин Востока. Подкупали искренность, революционный романтизм и напряженность сюжетных перипетий, правда, грешивших мелодраматизмом. Это были во многом наивные произведения, но в них чувствовалась талантливость, искренность художников молодой национальной кинематографии.

Мы понимали тогда, что работаем ощупью, что нужно учиться, овладеть профессией. Необходимость в подготовке национальных кадров понимал и Наркомпрос Узбекистана, который в 1928 году направил в художественные вузы группу узбекской молодежи.

Я выдержал испытания и был принят на режиссерский факультет.

Трудно назвать какого-то одного мастера, который был бы моим учителем. Их было несколько — С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Н. Зархи, Л. Кулешов...

Институт дал мне очень много, он восполнил те пробелы, которые я остро ощущал во время кинематографических дебютов. Разрозненные знания были систематизированы, стали более ясны законы профессии — работа с актерами, основы монтажа. А главное — годы учебы расширили политический и культурный кругозор, приобщили к сокровищнице мировой и русской культуры.

По окончании ВГИКа я несколько лет работал в Сталинабадской киностудии, которая тогда только организовывалась. Там я поставил «Эмигранта» и довольно популярный фильм «Друзья встречаются вновь».

Пока таджикская кинематография делала свои первые шаги, в Ташкенте кинопроизводство значительно окрепло. Выпускались звуковые картины, и первая из них — «Клятва» (1937) — стала серьезным достижением узбекской кинематографии.

В этом фильме, освещавшем важный этап в жизни узбекского народа — коллективизацию, — блестяще выступила группа узбекских актеров, пришедших из театра в кино, — Я. Бабаджанов, Р. Пирмухамедов, А. Исматов. Среди предвоенных картин хочется назвать и фильм «Асаль» (по сценарию К. Яшена) о дружбе русских и узбекских рабочих.

Развитие узбекского кино шло своими путями, испытывало известные трудности, преодолевало их и упорно двигалось вперед. Этот процесс не был приостановлен и потрясениями военных лет.

Братская дружба, связывающая советских людей, проявилась в годы военных испытаний с особой силой. Патриоты нашей Родины были объединены одним стремлением—приблизить день победы над врагом. Боевые задачи стояли тогда и перед мастерами искусства. В те годы на многих и многих картинах можно было увидеть марку Ташкентской киностудии. Она выпускала короткометражки, боевые киносборники и такие значительные кинокартины, как «Два бойца», «Александр Пархоменко», «Человек № 217», «Его зовут Сухе-батор». Фильмы эти создавались при участии крупнейших мастеров советской кинематографии—москвичей, ленинградцев, украинцев, находившихся тогда в Ташкенте. Продолжался выпуск фильмов и на национальном материале. Так, старейший русский кинорежиссер Яков Александрович Протазанов совместно с Наби Ганиевым снимал первую серию «Насреддина в Бухаре». В последний год войны вышел поставленный мной фильм «Хирург» об участии узбекской интеллигенции в общей борьбе с фашистскими захватчиками.

Совместная работа с выдающимися мастерами советского кино оказалась серьезной школой для национальных кадров. Кинематографическая жизнь протекала в ту пору очень активно. В Ташкенте был создан Театр-студия киноактера. По инициативе группы режиссеров была организована школа молодых киноактеров. Все это принесло свои плоды.

Уже в одной из первых послевоенных картин—«Тахир и Зухра», поставленной Наби Ганиевым, юные воспитанники этой школы Юлдус Ризаева и Таджи Аглаев создали подлинно поэтические образы. Благотворное влияние Я. Протазанова отчетливо сказалось на режиссерской манере Н. Ганиева, уже самостоятельно поставившего вторую серию «Насреддина».

У каждого художника есть работы, особенно для него дорогие. Такой этапной для себя работой я считаю фильм «Алишер Навои». На этой постановке я еще раз убедился, какими исключительно одаренными актерами располагает узбекское искусство. Величавый и проникновенный образ основоположника узбекской литературы, созданный артистом Р. Хамраевым, определил успех фильма. Рядом с ним столь же блистательно выступил Асад Исматов, игравший роль султана Хусейна Байкара. Нельзя обойти молчанием участие в этом фильме художника В. Еремяна, связавшего свой творческий путь с узбекской кинематографией.

Но история узбекской кинематографии знала не только удачи, испытала она горечь срывов и годы затишья. Полоса малого производства фильмов губительно сказалась на нашей студии. Именно тогда, когда надо было закрепить первые успехи, дать возможность подняться и окрепнуть молодым национальным режиссерам, картины выпускались редко, не на чем было набирать опыт, оттачивать мастерство.

Ныне положение резко изменилось. Ташкентская студия имеет значительную программу, обеспечивающую всех нас увлекательной работой. На студии работает группа молодых режиссеров, воспитанников ВГИКа, среди них—Латиф Файзиев, Загит Сабитов, Ю. Акзамов...

В связи с юбилеем великого философа, врача, ученого и поэта народов Средней Азии Авиценны (Ибн-Сины) было решено снять фильм, посвященный его жизни и деятельности.

Честь создания этой картины выпала на нашу долю.

Этот факт говорит о том, как велики культурные достижения национальных республик, возрожденных социалистическими преобразованиями.

В повседневной жизни мы иной раз забываем об этом. Многое стало привычным, естественным. Но вот, когда сталкиваешься с гостями из-за рубежа, часто посещающими среднеазиатские республики, наблюдаешь их восприятие—восхищение друзей и удивление недоброжелателей—как бы заново переживаешь чувство огромной патриотической гордости.

Среди делегаций, побывавших в Узбекистане, много представителей стран Востока—Китая, Индии, Пакистана, Бирмы, Цейлона, Индонезии, арабских государств.

С некоторыми из этих народов узбеков связывают старинные узы дружбы. Сейчас эти давние культурные связи обновляются, крепнут и развиваются. Идет оживленный обмен культурными делегациями. Совсем недавно в Китае прошла Неделя кинофильмов стран Азии. Там были представлены и картины кинематографистов среднеазиатских республик.

Характерно, что даже те из путешественников и туристов, которые в первую очередь стремятся к замечательным памятникам старины, к концу своего пребывания переключают внимание на то новое, что предстает перед их взором на каждом шагу. Их изумляют общий подъем культуры, наши школы, высшие учебные заведения, Академия наук и ее лаборатории, книжные хранилища и медицинские учреждения, консерватория и множество разнообразных театров. В поездках по нашим республикам они видят огромные индустриальные предприятия, земли, отвоеванные у пустыни, колхозы, где на помощь людям пришли умнейшие машины. Но больше всего поражают их новые отношения между людьми, участие женщин в общественной жизни, перемены в семейном укладе. Удивляет их и то, что новые черты социалистического общества отлично сочетаются с национальными традициями.

Тем более удивительно, что сами мы нередко проявляем какую-то близорукость. Отрываясь от жизни, от людей, которые своим героическим трудом приближают нас к коммунизму, мы живем умозрительными представлениями. Это большая беда для художника. И в этом я вижу основную причину идейно-художественной слабости многих фильмов последнего времени. Отсюда и поверхностный показ действительности, и безудержное шарахание от розового и голубого к сплошь безрадостному, тусклому колориту. Отсюда и надуманные, нежизненные конфликты, сухой, невыразительный диалог. Естественно, что зрители, знающие жизнь лучше, чем авторы многих картин, часто уходят из кинотеатра разочарованными.

Только в тесной связи с народом, с его повседневным созидательным трудом, в единых помыслах с ним добьемся мы нового подъема киноискусства.

Мы отлично понимаем, какие высокие и ответственные задачи поставлены партией и правительством перед советским киноискусством. Долг художника — отдать решению этих задач все свое вдохновение.

Л. Арнштам

МУЗЫКА ЭПОХИ

Кино — искусство молодое. Искусство без устоявшихся еще традиций и веками найденных норм. Все мы, работающие в этом виде искусства, в сущности, лишь закладываем фундамент некоего предчувствуемого нами здания. И мне хотелось бы, разговаривая о самом молодом из искусств, говорить голосом его молодости...

Все старшее поколение художников, ныне работающих в советской кинематографии, росло и выросло в прекрасные и бурные времена.

Наше отрочество — это отрочество революции, это Великое Октябрьское рождение страны. Наша юность — это величественные и счастливые годы первых пятилеток. Наша зрелость — это тягчайшие, но победные битвы советских народов, битвы за свободу и честь всего человечества.

В кинематограф наше поколение пришло юным, жадным до работы. Юность страны толкала на задорные и разнообразные поиски применения бурливших в нас сил. Если заглянуть в биографии старшего поколения режиссеров советского кино, невольное удивление вызовет разнообразие профессий, которыми занимались они до своей «специализации». Здесь и художники, и сельские учителя, и писатели, и инженеры, и паровозные машинисты... Каких только специальностей не изведали и не познали работники кино!

Часто они приходили в кино лишь для того, чтобы взглянуть на этот неизведанный еще мир, а оставались в нем на всю жизнь. Так случилось и со мной. По своей основной профессии я музыкант, пианист.

Холодные клавиши роялей, заледеневшие классы Петроградской консерватории 1918—1921 годов были первой школой мужества и выдержки в искусстве. Бах и Лист, Бетховен и Шопен, Чайковский и Мусоргский, поглядывая снисходительно с портретов в коридорах консерватории, как бы призывали нас не обращать никакого внимания на постоянные муки голода. Ангел на потолочном плафоне концертного зала бренчал на лире, покрытой узором морозного инея. Петроград тех горячих лет описан многократно. Описаны его улицы, тяжелыми кораблями застывшие меж сугробов дома. Описана трава, пробивавшаяся сквозь торцы невских мостовых, прозрачный воздух над Невой... Описан и старинный дом на углу Невского и Мойки.

Этот дом, так называемый Дом искусств, стал для меня вторым моим родным домом, второй школой в искусстве. О. Форш назвала его «Сумасшедшим кораблем». К. Федин рассказал о нем, как о месте, где родилась одна из небольших литературных школок. Все было так и вместе с тем не так. Стены этого дома видели Блока и Маяковского.

В холодных просторах елисеевского особняка многому учились и многому учили. Здесь А. Белый занимался с нами сложнейшими изысканиями в ритмике русского стиха, здесь Шкловский анатомировал прозу Сервантеса, здесь Чуков-

ский обучал искусству перевода, а попутно и тому, как лучше писать по-русски. Блок принес сюда и впервые прочел нам свои «Двенадцать», Маяковский—свои «150 000 000», Николай Тихонов—свои баллады. Здесь работал над прозой Гоголя молодой Тынянов, а над прозой Толстого—Эйхенбаум.

В общем, «Сумасшедший корабль» был неплохой школой литературных навыков. Я заведовал там музыкой и, будучи самым молодым из молодых, жадно узнавал все, что мог узнать. Время было такое, когда казалось невозможным ограничиваться одной профессией. Литературные навыки и знания, полученные в Доме искусств, впоследствии очень помогли мне в кинематографе.

В свое время я окончил консерваторию. Давал концерты. Был довольно смел, ибо в одном из концертов сыграл все 24 прелюдии и 24 этюда Шопена. И все же работа пианиста казалась слишком узкой и слишком замкнутой для переживаемого времени. Кроме того, пришло очередное увлечение—увлечение театром. Ни до, ни после этих лет не было в стране такого огромного количества студий и театральных объединений. Театры плодились быстрее кроликов.

И, когда Всеволод Мейерхольд пригласил меня заняться музыкальным оформлением его спектаклей, я с радостью на это согласился. От театра до кино уже ближе! Правда, о кино тогда совсем не думалось. Ни «Багдадский вор», ни милые шалости Мэри Пикфорд, ни даже (каюсь!) мелодрамы Гриффита особо меня не привлекали.

Но вот на экранах—«Броненосец «Потемкин»! Я хорошо помню то чувство потрясения и огромной благодарности, с которым я и мои друзья вышли из зала кинотеатра. Впервые стало ясно, чем может и должен стать кинематограф. Впервые стало ясно, что рождается великое искусство для народа и о народе, искусство, о котором мечталось все годы революции.

Обстоятельства сложились так, что мне пришлось впоследствии подобрать музыку для этого фильма. Я ограничил себя в подборе Бахом. Грандиозная математика баховских фуг и хоралов удивительно сочеталась с математикой «Броненосца». А я, занимаясь этой работой, разобрался в ритмической структуре фильма, поразившей меня внутренней музыкальной целесообразностью.

Вторично я испытал настоящее потрясение, когда увидел фильм Довженко «Земля». Лучшее и самое человечное, что несли в себе поэзия и проза украинского народа, сочеталось в фильме Довженко с удивительной стройностью. Этот фильм я увидел в первые дни своей работы в кино. Но с «Броненосца «Потемкин» до этих дней прошло немало времени, и начал я работать в кино все же совершенно случайно.

Это было в 1929 году. Я работал в одном из ленинградских театров, считался специалистом по всяческим звуковым и музыкальным сопровождениям. Как такового меня и позвали в кино режиссеры Козинцев и Трауберг. Начинался звуковой кинематограф.

На самом шумном участке ленинградской кинофабрики построили небольшое ателье. Его облицевали изнутри фанерой, фанеру затянули огромным количеством мягкой фланели, повесили плакаты: «Не входить!»—и ателье было готово.

Потом была привезена звуковая аппаратура. Она была так громоздка и так шумна, что долго не могла найти себе места в ателье. Наконец инженеры куда-то определили ее, и началась сборка. Что делать дальше было неизвестно. Никто

не думал тогда всерьез, что скоро это небольшое ателье станет центром жизни фабрики.

Во всех других ателье шла кипучая жизнь.

Козинцев и Трауберг начинали снимать картину «Одна». Эрмлер только недавно закончил «Обломок империи»...

Звука вообще боялись, относились к нему, как к скарлатине, которой можно заболеть, но от которой можно и уберечься. Козинцев и Трауберг все же решили стать пионерами звука и заявили во всеуслышание, что «Одна» будет звуковой лентой. Для этого они снимали на всякий случай будильник, шарманщика, духовой оркестр на площадке трамвая, виолончель и множество других так или иначе звучащих предметов. Впоследствии они даже вывезли с Алтая настоящего шамана с настоящим шаманским бубном.

Козинцев и Трауберг как раз уехали на полгода в алтайскую экспедицию, я остался единственным человеком на студии, заинтересованным в звуке. Поэтому меня вызвали в дирекцию и сказали, чтобы я делал все, что мне угодно, но через несколько месяцев звук должен быть освоен.

Чего-чего только не перепробовал я за полгода моего хозяйствования в ателье! Ближайшим моим помощником был первый профессиональный звукооператор ленинградской кинофабрики Илья Волк. Он пришел на фабрику из радиостудии. До того как стать радиотехником Волк был гонщиком на мотоциклете. Эта профессия требует смелости и решительности. А на первых порах эти качества необходимы в каждой работе. С ним записали мы на пленку все, что только звучит в природе, с ним же произвели мы первые синхронные съемки, сняв песни и игры студентов Ленинградского института народов Севера.

«Одна» вышла звуковой лентой не в теперешнем понимании. Но партитура «Одной» была придумана режиссерами и композитором Д. Шостаковичем очень тонко, сложно и интересно. Кстати, этот фильм явился первой работой Шостаковича в звуковом кинематографе, для которого он потом так много и так талантливо работал и работает сейчас.

Встреча с Сергеем Юткевичем сыграла в моей «киножизни» решающую роль. Юткевич только что снял немой вариант картины «Златые горы». Он хотел сделать этот вариант звуковым.

Встретившись, мы решили снимать новый фильм, используя лишь куски немого варианта.

В этой работе решались основные вопросы драматургии звукового фильма. В ней решались принципы использования речи как одного из компонентов фильма, шли поиски основ драматургического построения музыкального материала.

В «Златых горах» мы пользовались лишь большими музыкальными формами, не позволяя себе дробить музыку на мелкие куски. Многие из частей картины могли бы стать частями симфонии. Как пример вспоминаю фугу Шостаковича для органа и симфонического оркестра, которую мы связали сложнейшим монтажным контрапунктом со сценами стачек бакинского и питерского пролетариата.

На этой работе я учился режиссуре и впервые испытал свои силы как сценарист. Вышло это вначале стихийно. То есть, как это часто бывало в те времена, в ателье явились актеры, а сцена, которую они должны были играть, лишь

туманно представлялась режиссуре. Актеры импровизировали нивесть что, и я, озлившись, тут же написал сцену.

С этого случая писание сцен сделалось почти каждодневной моей обязанностью и постепенно оттеснило все прочие мои занятия.

Вскоре после окончания работы над «Златыми горами» Юткевич, Эрмлер и я встретились, чтобы поставить фильм «Встречный». Я был одним из сценаристов этого фильма. Эрмлер учил и меня и Юткевича политической четкости мышления, заражал нас своей огромной партийной страстностью. Месяцы, проведенные нами в турбинных цехах Ленинградского металлического завода, были для меня еще одним «университетом».

К окончанию работы над «Встречным» у меня сложились уже свои представления о том, каким бы я хотел видеть искусство кинематографа. Мне казалось, что кино по природе своей ближе всего к литературной прозе, выраженной в построениях, свойственных искусству музыки. То есть, мне казалось, что самое интересное в кино — это не пьеса, переложенная на экран, а особый род повести, где время так же протяженно, как в повести литературной. По форме же повесть эту надо строить симфонически.

Если исходить из представления о режиссуре как об одном из способов, при помощи которых художник рассказывает о своем отношении к миру, его окружающему, к миру идей и чувств, то к моменту, когда я стал режиссером, у меня накопилось многое, о чем хотелось рассказать. Именно поэтому режиссерская работа для меня навсегда связалась с работой литературной.

С самого детства меня пленяли герои, прожившие чистую, благородную жизнь. В детстве я не очень любил читать жизнеописания злых людей. А рассказывать о злобе человеческой мне и сейчас всегда тяжко, даже когда это и бывает необходимо.

Вот почему герои моих картин по преимуществу люди чистой и прямой жизни. Они всегда точно знают, чего они хотят и во имя чего живут. В их жилах течет кровь борцов, борцов со злом.

В борьбе со злом они подчас погибают, но погибают победителями.

«Подруги», «Друзья», «Зоя», «Глинка», «Урок истории» — все эти фильмы для меня единая цепь, развивающая единую героическую тему. И даже за фильм-балет «Ромео и Джульетта» я взялся именно потому, что трагедия Шекспира повествует о любви героической, а Уланова, может быть, единственная актриса в мире, несущая в своем искусстве с такой силой чистоту человеческой души, ясную, ничем не замутненную чистоту человеческих чувств.

В заключение мне хочется рассказать одну совсем маленькую историю. Это история о детях одного ленинградского двора и о том, как впервые появилась у меня мысль о фильме «Урок истории», последней по счету моей работе в кино.

Шел 1933 год. Дети нашей страны и дети других стран, как и всегда, ходили в школы, читали книжки, пели песни, ссорились, мирились, мечтали о подвигах...

Но год был особенный. В тот год в Германии пришли к власти черные силы зла.

Наших детей учили любить добро, и они не могли поверить, что существует страна, где на кострах сжигают то, к чему они привыкли относиться с таким

уважением! Им казалось немыслимым, что где-то в чаду и пламени корчатся и сгорают прекрасные книги.

Наши дети не могли также поверить, что существует страна, где людей убивают только за то, что они не принадлежат к той самой нации, к которой принадлежат убийцы.

Однако это было именно так!

Но вот на весь мир прозвучал голос Человека, он оказался сильнее бесчеловечно громыхающего воя и барабанной трескотни сил зла. То был голос солдата революции—Димитрова.

Весь мир, все честные люди земли с трепетом и гордостью за человеческое достоинство следили за поединком Димитрова с силами зла.

Однажды я вышел на наш двор. Это был двор большого ленинградского дома, впоследствии начисто снесенного фашистской бомбой. Десятки детей с утра до ночи владели двором. Оттуда всегда поднимался к моим окнам детский гомон. В тот день посередине двора возвышались несколько бочек. На бочках восседали дети, изображающие, как я быстро понял по их поведению, фашистских судей. Дети моего двора играли в Лейпцигский процесс. Они играли в «Димитрова». Да! Уже не Д'Артаньян, не Монте-Кристо, не Монтигомо Ястребиный Коготь и даже не Овод, а именно болгарин Димитров сделался в те дни любимым героем детей моей страны.

И он стоял перед синклитом фашистских судей, бесстрашно сжимая в руках деревянную саблю,—голубоглазый, курносый Димитров моего двора.

А в стороне горько плакала, размазывая по лицу слезы, совсем маленькая девочка.

— Чего ты ревешь, Ленка? — спросил я ее.

— Да...—шмыгая носом, тянула она.—Ни один мальчишка не хочет быть Герингом... и они заставляют меня... А я не хочу быть Герингом... я не согласна!..

Я посмотрел в ее глаза и понял, что она всегда будет «не согласна»!

И именно тогда, много лет назад, когда я смотрел в ее заплаканные, упрямые глаза, впервые возникла у меня мечта рассказать о поединке коммуниста с силами зла языком моего искусства, ибо нет более убедительного признания подвига, чем когда его признают дети. Герой детских помыслов и чувств всегда благороден и чист, как благородны и чисты души и помыслы детские.

Прошло много лет, пока мечта моя осуществилась!

К великой моей горечи, девочка Лена не увидела и уже никогда не увидит фильма, к появлению которого на свет она имеет такое прямое отношение. Погибла она зимой 1942 года, бесстрашно вытаскивая раненых из-под развалин нашего дома. Однако величавый подвиг Димитрова имеет прямую и нерушимую связь с ее простым подвигом.

Героический дух строителей нового мира, борцов за новый мир владел и Димитровым, и юной ленинградкой. А рядом с ними встают и Чапаев, и Максим, и Зоя, и Мересьев, и многие рядовые герои нашего времени и нашего киноискусства.

Ибо вот уже сорок лет, как героическое стало воздухом, которым дышат люди, освобожденные величайшей из революций. А героизм стал нормой поведения миллионов.

Вот почему, как бы мы ни занимались всеми (тоже бесконечно важными!), вечно радостными и вечно печальными подробностями каждодневного человеческого бытия, мы, люди, строящие Новый Мир и борющиеся за мир во всем мире, становимся по-настоящему сильны, когда героическая музыка времени подымает нас на своих крыльях ввысь...

А эта героическая музыка, этот гимн радости, объединяющий человечество, с бетховенской силой утверждения звучит и будет звучать все мощнее. В этом дух и смысл истории наших прекрасных дней!

Р. Чхеидзе

ПЛОДЫ ВЕЛИКОЙ ДРУЖБЫ

Все мы горячо любим нашу социалистическую Родину, и каждый из нас в день ее праздника скажет, какое счастье она принесла ему. Нам, молодым работникам советского искусства, Родина дала счастье творчества...

Я и мой товарищ Т. Абуладзе принадлежим к числу тех питомцев ВГИКа, которые сразу же по окончании учебы стали ставить картины. Сейчас, в пору нового подъема советского кино, на студиях охотно поручают молодежи самостоятельную работу.

Итак, мы не знали уныния простоев, длительной лестницы ассистентуры, нас миновало тягостное ощущение того, как собственные порывы и мечты угасают около костров чужих замыслов и свершений. Мы хотели сами искать, решать. И, конечно, мы стремились унаследовать лучшие традиции советского и мирового кино, не став в то же время ничьими эпигонами.

Собственно, к этому нас призывали и наши учителя. Вряд ли в искусстве можно учить не воспитывая. И поэтому, знакомя нас с основами кинематографической профессии, они постоянно напоминали нам о долге советских художников, творящих для народа. Наши педагоги настойчиво предостерегали нас от легкого пути в искусстве. Мы всегда слышали слово «труд».

Первым сказал нам об этом Сергей Михайлович Эйзенштейн. И, хотя он не был нашим педагогом, никогда не видел нас, и, может быть, не помнил наших фамилий, все же я осмелюсь назвать его нашим крестным отцом в кино.

Сергей Михайлович просто ответил на наше письмо (Т. Абуладзе и мое), которое мы написали ему, будучи студентами Театрального института в Тбилиси. Мы тогда успешно занимались; но мы были страстно увлечены кино, восхищались шедеврами Эйзенштейна. Обо всем этом мы писали ему и просили разрешения приехать, чтобы работать под его руководством. Сергей Михайлович ответил нам из санатория. Он писал, что времена Ренессанса миновали, что теперь нет подмастерьев у мастеров. Советовал идти учиться во

ВГИК, если мы серьезно решили работать в кино. В этом же письме С. Эйзенштейн напоминал, какого напряжения, труда и упорства требует кинематограф от художника.

Недавно стало известно, что на полях нашего письма, хранящегося в архиве Эйзенштейна, Сергей Михайлович пометил, что наше наивное и пылкое послание пришло к нему во время его болезни, в минуту тяжелых физических страданий, и очень его ободрило.

Нас не испугали трудности предстоящего пути, и мы пошли во ВГИК. Все знают С. Юткевича и М. Ромма, выдающихся художников. Я же узнал их и как заботливых педагогов.

Трудно сказать, представители скольких народов учились тогда во ВГИКе— русские, украинцы, молодежь Прибалтики, Средней Азии, автономных республик... Институт приобщал нас к наследству мировой культуры, мы внимательно изучали необозримое богатство русской литературы и искусства. При этом нам, студентам, приехавшим из союзных республик, всегда напоминали, что нас ждут республиканские киностудии, и рекомендовали в качестве учебных работ выбирать произведения на национальном материале.

Свою студенческую практику я проходил у М. Чиаурели. С интересом наблюдал я этого темпераментного режиссера, умело использующего пластические средства выразительности в кино. Моей дипломной работой был документальный очерк об известном грузинском футболисте Б. Пайчадзе. Правда, я хотел снимать другую вещь — сценарий нашего старшего гиковского товарища К. Гогодзе «Лурджа Магданы». Мы показали сценарий А. П. Довженко. Ему очень понравился поэтический строй вещи, и он горячо поддержал нас. Но для диплома постановка была слишком сложна в производственном отношении. Пришлось отказаться. Узнав об этом, Александр Петрович с присущей ему убежденностью советовал нам позднее вернуться к этой теме.

Так оно и произошло. Наше желание поставить «Лурджа Магданы» было поддержано коллективом студии, деловую помощь которого мы все время ощущали. Всегда мы могли посоветоваться с такими опытными грузинскими режиссерами, как С. Долидзе, Л. Эсакиа, Д. Рондели.

«Лурджа Магданы» стала нашим кинематографическим дебютом. Понятно, с каким волнением показывали мы свой первый фильм. В Тбилиси просмотры прошли хорошо. Фильм отправили в Москву. И здесь мы попали в ту атмосферу отеческой заинтересованности и доброжелательности, которая сопутствовала нашей учебе и нашим первым шагам на производстве. Картину смотрели глазами дружественными, а следовательно, и взыскательными. Но кроме слов одобрения нам пришлось выслушать и подробный профессиональный разбор нашей работы— нам прямо сказали о наших промахах. А когда фильм «Лурджа Магданы» включили в число картин, посылаемых на международные кинофестивали, то было решено несколько сократить его. И тогда рядом с нами за монтажный стол сел Александр Петрович Довженко. Так он сдержал свое обещание помочь нам в случае нужды.

Не скрою, что ослик Магданы принес нам много радости—поздравления друзей, хорошую прессу, премии в Канне и Эдинбурге. Но самым дорогим для нас был прием наших старших товарищей, их нелицеприятный разбор фильма. Нам

справедливо указали на его недостатки. Существует точка зрения, что на картине лежит печать некритически воспринятого итальянского неореализма. Очевидно, мы действительно испытали это влияние. Но, восхищаясь лучшими достижениями прогрессивных мастеров итальянского кино, мы отчетливо сознаем их слабости. Да, в основе их картин лежат факты; да, итальянцы очень чутко вглядываются в людей, в их повседневный быт. Но часто им не хватает желания или умения обобщить увиденное, сделать выводы. Критикуя жестокую действительность капиталистического мира, они не указывают выхода из противоречий жизни. И часто безысходность авторской концепции ложится на сердце не только героя, но и зрителя.

Мы же стремимся не только увидеть жизненные факты, но и выбрать из них такие, которые наиболее ярко раскрывают главнейшие тенденции действительности. И тогда возникает то обобщение, которым сильно искусство кинематографа.

Возможно, что в фильме «Лурджа Магданы», где мы обратились к прошлому, присутствует элегическая интонация. Но уже в картине «Наш двор», мне кажется, найдена общая жизнеутверждающая, оптимистическая тональность. И это подсказано самой нашей действительностью. Конечно, на пороге самостоятельной жизни, едва окончив школу, молодые люди сталкиваются и с трудностями и с неожиданностями. Но в их судьбе нет и не может быть безысходности. Это исключается всей сущностью нашего социалистического строя, где каждому человеку гарантировано право на труд, а значит, и равноправное, полноценное существование. Нет спора, что перед юношами и девушками встает немало волнующих вопросов. Надо определить свое призвание, выбрать профессию, по-новому складываются отношения в семье, приходит первая любовь, а с ней свои радости и горести. Все это — жизненные закономерности, и поэтому скрывать невзгоды, приукрашивать нашу жизнь не следует. В ней есть столько поэзии и романтики, что она не нуждается в украшательстве.

«Наш двор»—фильм не только о молодежи. Он сделан в основном молодыми кинематографистами. В нашей картине играют молодые актеры. И оператор Г. Челидзе тоже молод. Его путь к самостоятельной работе не был гладким. Он попал на студию из ВГИКа, который ему не удалось закончить. Челидзе работал ассистентом оператора. Но за ним следил опытный взгляд оператора Ф. Высоцкого, который как бы взял шефство над ним. Он верил в будущее этого молодого человека. И, когда я приступал к постановке «Нашего двора», Ф. Высоцкий посоветовал мне пригласить Г. Челидзе главным оператором. Высоцкий с такой заинтересованностью и уверенностью говорил о своем воспитаннике, что убедил меня. Никто из нас об этом не пожалел. Мы хорошо понимали друг друга, и теперь нас связывает крепкая творческая дружба.

Дружба в творческом труде! Неразрывная дружба и взаимопомощь представителей братских национальных отрядов советских художников! Дружба старого и молодого поколений! Как много принесли они многонациональному советскому искусству! Как переплетаются в истории советской кинематографии судьбы выдающихся русских киномастеров с судьбами А. Довженко, И. Савченко, Н. Шенгелая и многих других, строивших киноискусство союзных республик. Их дерзновенные искания, их творчество, освещенное великой любовью

к социалистической Родине, принесли в свое время мировую славу советскому кино. Продолжим же славные традиции наших учителей, дружеская рука которых заботливо направляла нас на студенческой скамье и продолжает поддерживать на первых шагах самостоятельного творчества. И выполним свой сыновний долг перед Родиной—покажем в своих фильмах людям всего мира, как много счастья дарит она человеку.

Г. Козинцев

ЧУДЕСНАЯ СУДЬБА

Поколение, к которому я принадлежу, начало работать в искусстве в неправдоподобно раннем возрасте. Еще мальчиками мы создавали всяческие «студии», сочиняли «манифесты», ставили спектакли.

Большой и смелый художник К. А. Марджанов заказывал мне и С. Юткевичу декорации к своей постановке, рассказывал как художникам-профессионалам свои замыслы и, наконец, помог нам открыть собственный театр. Мне было тогда пятнадцать лет. Я уже работал. Был помощником И. Рабиновича, делавшего декорации к «Фуэнте Овехуна». Обязанности мои были скромны. Мне доверялась только гладкая окраска больших плоскостей, но я горжусь, что зеленые кипарисы в этой превосходной постановке были покрашены мною. Ночами я трудился в декорационной мастерской бывш. Соловцовского театра, а днем бегал в ярус и смотрел репетиции. Ощущение чуда не оставляло меня.

Еще большее чудо происходило за стенами театра. Новая жизнь проникала во все области. Деятельная и веселая толпа заполняла улицы и площади. Слова о величии труда, об общественной справедливости, о последнем и решительном бое после холодных и казенных слов гимназии казались особенно прекрасными. И что наиболее удивительно: в этой жизни я, мальчишка, уже принимаю участие, тружусь. Я проходил отличную школу. Участвовал в бригадах, расписывавших агитпоезда, помогал старшим художникам украшать город в дни революционных праздников, организовал передвижной кукольный театр и, наконец, поставил на площади «Царя Максимилиана». Заглавную роль играл будущий сценарист А. Каплер. Это была настоящая постановка с декорациями (правда—ширмами), костюмами (пусть сборными) и даже печатной афишей.

На премьере мне не удалось быть. Я заболел сыпным тифом.

Тогда в искусстве все мы молились одному «богу». Понаслышке мы знали его могучий бас и высокий рост, у нас были странно изданные тетрадки его старых стихов. Новые доходили еще только в списках. Мы немедленно выучивали их наизусть, бормотали про себя целыми днями. С ними вставали и ложились спать. И ночью на грузовике, груженном расписанной фанерой, которую мы должны были укреплять на стенах домов,—лежа на самом верху трясущейся горы этих деревянных плакатов,—мы выкрикивали навстречу темным и пустым улицам

строчки Маяковского. Мы толком не понимали заложенного в них смысла. Но энергия ритмов и образов, клокочущая сила, наполнявшая стихи, заставляла сжиматься сердце. От ощущения мощи, страсти, счастья становилось трудно дышать. Восторг предчувствия приближения какого-то нового и прекрасного мира наполнял нас.

Мы горланили:

Там
за горами горя
солнечный край непочатый.
За голод,
за мора море
шаг миллионный печатай!

Искусство, к которому мы стремились, мы не могли еще никак определить. Мы еще ничего не умели и мало что понимали. Но все наши устремления и верования, все наши душевные силы были устремлены к тому новому, что вошло в жизнь вместе с первыми отрядами Красной Армии. Маленькая звездочка на красноармейской фуражке отбросила свет на весь дальнейшей жизненный путь.

Киевский союз работников искусств командировал меня в Петроград учиться. Переезд по железной дороге длился около восьми дней. Я ехал то в теплушке, то на открытой платформе, устроившись на груде какого-то железного лома. С собой в наволочке я вез самое необходимое: сухари, рубашку, потрепанную книгу, напечатанную на оберточной бумаге,—«Все сочиненное Владимиром Маяковским».

... В мастерской Альтмана во дворе Академии художеств было нестерпимо холодно. Топили буржуйку — мастерская оттаивала, студенты писали натюрморт.

Это был период бурных диспутов, оглашенного «новаторства», школ и направлений, возникавших утром и вечером уже казавшихся устарелыми. Разное заключалось в этом буйном брожении молодых умов. Среди художников были и вполне зрелые эпигоны западного формализма и обычные неучи, но была и молодежь, жадно стремившаяся к новому, ищущая, неудовлетворенная, отдающая все свои силы искусству.

Н. К. Крупская вспоминает встречу В. И. Ленина со студентами Вхутемаса, в тот период повально увлеченными «левым» искусством. Молодежь, окружившая Владимира Ильича, доказывала ему, что Пушкин устарел и Маяковский—лучше, показывала свои наивные рисунки и объясняла глубокий смысл, будто бы заложенный в них.

Конечно, и разговоры эти, да, вероятно, и демонстрируемые произведения были по меньшей мере нелепы, но Владимир Ильич, научивший поколения революционеров непримиримости ко всему враждебному интересам народа и делу культуры, в этом случае лишь улыбался. Он увидел в этой молодежи не только «загибы», но и преданность Советской власти, страсть к труду, чистоту энтузиазма. Владимир Ильич поверил этой молодежи. Он верил—настанет время, отпадет шелуха невежества, придет знание и жизненный опыт.

Множество раз в жизни мы встречались с этой улыбкой доверия. Именно эта улыбка — мудрое понимание того, что ты безбожно молод и ничего не умеешь,

но, что тебе верят и что ты должен понимать всю цену этого доверия,—заставляла задуматься больше, нежели самые справедливые, но холодные слова. В то время учиться было еще негде.

... В 1924 году у «Ленфильма» (тогда эта киностудия называлась «Севзапкино») было одно ателье — в прошлом не то оранжерея, не то фотография. Стены были застеклены, а из осветительных приборов, прикрытых железными корытами, падали осколки горящих углей и обжигали актеров. На студии работали три режиссера. Они снимали фильмы на двух камерах Патэ устарелой модели, с большими черными кассетами, укрепленными сверху. Лица актеров покрывались густым театральным гримом, снимали только с трех точек (общей, средней и изредка покрупнее). Кинематография еще не вылезла из пеленок театра. Театральные образцы брались не лучшие

Вместе с Л. Траубергом мы организовали мастерскую. Путь киноискусства еще прокладывался прямо на целине. Мы шли, спотыкались, попадали в ямы, разбивались в кровь, но пробовали вновь подняться, чтобы идти дальше. Если нам удавалось выйти какой-нибудь работой на широкую дорогу, то происходило это не потому, что мы наконец отыскали уже проложенную трассу. Нет, трасса эта еще только прокладывалась общими усилиями, и обследование даже мелких тропинок не всегда было бесполезным.

Не прекращалась и другая, основная, учеба. Мы поднимались на строительные леса Днепростроя, вылезали из поезда на станции Магнитка, когда и станции еще не было, а попросту стоял врытый в землю железнодорожный вагон. В далекой сибирской деревне мы жили в дни коллективизации. В кинематографе уже были созданы «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал». Задача отражения новых свойств передового человека нашей эпохи становилась очевидной. Мы должны были показать на экране героя, воплощающего в себе лучшие черты класса.

Герой этот не должен был иметь ничего общего ни с дидактической скукой «кожаных курток», ни с безличием «человека-массы».

Пришло время решать и старый спор в киноискусстве. А этот спор шел уже давно. В 20-е годы спор шел о месте актера. Сторонники монтажного метода провозглашали замену актера типажем. Мы были одной из групп, яростно защищавших актера. Именно работе с актером и были посвящены наши усилия в течение первых лет работы. Однако речь шла теперь не только о приоритете актера. Нас интересовал уже не актер, но образ. Образ рабочего-революционера, проходящего свой путь от борьбы с царским правительством к завоеванию власти. Все, чем мы занимались раньше, подчинилось теперь совсем иной задаче — выражению жизненных черт рабочего парня — веселого, умного, храброго, обладателя лучших свойств своего класса.

Еще еле слышно, но уже играла для нас гармошка Максима — и простенький и озорной напев казался самой прекрасной музыкой на свете.

... Прошли многие годы борьбы с театральной традицией в кино, и меня опять потянуло в театр. Менее всего для того, чтобы переносить туда кинематографический опыт. Мне захотелось сесть за парту в великой школе Шекспира.

Сценарии большинства наших картин мы сочиняли сами. Нередко это были лишь начальные варианты. Образы доделывались во время репетиций, сюжетные

ходы менялись в монтаже. Теперь я очутился у подножия горы, взобраться на верх которой нечеловечески трудно. Этой необозримой громадой всегда представлялись мне произведения Шекспира. Масштаб постановки жизненных вопросов, форма философской поэзии, отражающей жизнь и вглубь и вширь, сочетающей исследование огромных сдвигов времени и крохотных движений человеческой души — все это заставляло напряженно думать, искать способов выражения.

После этой подготовки я рискнул взяться за постановку «Дон-Кихота» в кинематографии.

Чем настойчивее я вникал в содержание произведений Шекспира и Сервантеса, чем отчетливее представлял себе судьбу их в веках, тем яснее становилось, что главное в этих произведениях—жизнестойкость поставленных в них вопросов. Конечно, эти вопросы выражены в отражении своего века, точном и подробном, но это лишь верхний слой отражения, под ним в глубине, заключено жизненное противоречие, обладающее способностью, соединяясь с интересами следующей эпохи, вновь становиться насущно важным для людей иного века.

Судьбы гуманизма, поиски общественной справедливости, борьба веры в величие человека со всеми формами человеконенавистничества — вот круг этих вопросов. И советским художникам принадлежит честь их решения.

И представляется не случайным, что мне довелось в жизни работать и над трилогией о русском молодом рабочем, и над «Гамлетом», и «Дон-Кихотом». Свет маленькой звездочки на красноармейской фуражке, которую я видел в детстве, одинаково освещал для меня эти работы.

Сергей Юткевич

ПРАВО ТВОРИТЬ

Идейные противники всех мастей, а вместе с ними путаники и ревизионисты вновь и вновь атакуют нас, пытаясь утверждать, что наш метод социалистического реализма мешает расцвету творческих индивидуальностей, обезличивает почерк художника.

Но сотни творческих биографий людей моего поколения свидетельствуют о другом.

Вот одна из таких биографий.

●

Если вы читали роман английского писателя Анстея «Медный кувшин», то вам, наверное, запомнились те страницы, где описано, как молодой лондонский архитектор, по неосторожности отбив печать, закупоривавшую горлышко старинного сосуда, приобретенного им на аукционе, оказался лицом к лицу со всемогущим джином—духом, протомившимся несколько тысячелетий в медной посудине.

Могущественный волшебник, одаренный способностью совершать неслыханные чудеса, решил немедленно отблагодарить архитектора за свое избавление, чем и причинил ему множество неприятностей, собственно и составляющих сюжетную канву этого популярного юмористического романа начала XX века.

Те же самые ощущения простого смертного, вызвавшего к жизни волшебные силы, с которыми он не в состоянии справиться, испытал я в то памятное морозное утро 1924 года, когда остался впервые наедине с киноаппаратом. Это случилось в ателье «Межрабпом-Русь», помещавшемся в то время в Петровском парке.

Киноаппарат, с которым мне предстояло управиться, был из породы тех допотопных чудовищ, которыми Жорж Мельес снимал свои феерии. Перед старинным «Патэ» на фанерном полу копошилась груда змей, вывезенных из Зоологического сада.

Молодой актер, еще ни разу не снимавшийся (он должен был изображать героя, брошенного со связанными руками в змеиный питомник), стоял, поглядывая с трепетом то на меня, то на кучу безвредных ужей, которых ворошил палкой меланхолический служитель зоосада.

Осветители, примостившись у приборов, ожидали распоряжения режиссера, но я не мог выдавить из себя ни слова.

Где-то рядом, во второй половине павильона, энергично покрикивал молодой ассистент по фамилии Райзман, готовивший съемку какого-то очередного пышного боевика «Межрабпома». Я поглядывал на него с тоской и завистью. Он уже, очевидно, овладел всеми тайнами кинематографической кухни—там все ладилось, все блестело, все было полно той загадочности, которая так действует на непосвященного, впервые попадающего в волшебную обстановку киноателье.

Здесь же, на его задворках, где примостилась моя «группа», царило тоскливое уныние...

Месяц тому назад я переменил свою спокойную профессию театрального художника и режиссера на «лавры» киноассистента. Московское отделение «Севзапкино» задумало поставить короткометражный комедийный фильм «Даешь радио!» Для этой цели был приглашен заезжий гастролер, выдававший себя за ученика Рейнгардта и Любича. Режиссер оказался безграмотным проходимцем. Это выяснилось после первых же съемок. Он был с позором изгнан, но картину нужно было закончить.

Так я получил неожиданное повышение, и сегодня мне предстояло впервые самостоятельно снять эпизод, пародирующий модные в то время американские приключенческие боевики.

Мне было двадцать лет, у меня не было никаких кинематографических навыков, и возможно, что моя жизнь повернулась бы по-иному, если бы в результате мучительных колебаний я отменил эту съемку и, решительно повернувшись на каблуках, вышел раз и навсегда из ателье.

Но в эту минуту ко мне неожиданно подошел один из старейших русских кинопроизводственников—художник Козловский. Зная меня по моим театральным работам и будучи человеком весьма приветливым и внимательным, он подошел ко мне и шепнул несколько слов.

Я не помню, что точно сказал тогда симпатичный Сергей Васильевич, но смысл его слов был, вероятно, таков: «Не робей, мы все так начинали!»

Его слова придали мне бодрости, я скомандовал сакраментальное «приготовились!»—началась обычная кинематографическая суматоха и... так я стал кинорежиссером...

Первым учителем, действительно посвятившим меня во все тайны ремесла, стал режиссер А. Роом. В 1926 году он пригласил меня в качестве художника и ассистента на свои картины «Предатель» и «Третья Мещанская» в те времена, когда 1-я Госкинофабрика ютилась на Житной улице. Хотя в ее маленьком павильоне на втором этаже и снимались такие фильмы, как «Броненосец «Потемкин» и «Луч смерти», режиссерские группы были немногочисленны и компактны.

Так и в группе Роома (благодарение судьбе) я оказался «мальчиком за все». В качестве художника я строил декорации; в качестве ассистента помогал режиссеру на съемочной площадке и в монтажной; в качестве помощника подготавливал съемку, одевал актеров, заготовлял реквизит... Так как я не отказывался ни от какой работы, ни от каких поручений, с энтузиазмом влезая в самую, пусть даже невидную и грязную «кухню» ремесла, то двух картин оказалось достаточно, чтобы приобрести крепкие производственные навыки.

Другим моим крестным отцом в кино оказался старый производственник (ныне, к сожалению, покойный) А. В. Донашевский. Когда-то в молодости эмигрировавший от преследований царского правительства в Америку, он (и не помышлявший о киноискусстве) был втянут в него знаменитым Д.-У. Гриффитом. Вернувшись после революции на родину, этот седовласый энтузиаст принялся строить советскую кинематографию. Я застал его на посту заведующего производством 1-й Госкинофабрики, и, когда я прошел искус двух картин, он был первым человеком, предложившим выдвинуть меня на самостоятельную работу.

Донашевский пошел на смелый шаг: он поручил мне постановку фильма. Так снял я в 1927 году свой первый фильм «Кружева» — из жизни комсомола.

Это доверие к молодому художнику настолько потрясло меня, что я старался в дальнейшей своей практике всемерно воспитывать его в себе самом, а впоследствии и в своих учениках. Поэтому в первых моих картинах я работал с постоянным коллективом молодых специалистов, впервые вступавших на кинематографическое поприще. Так, выросли в нем режиссеры Арнштам, Легошин, Эйсымонт, операторы Мартов, Рапопорт, актеры Федорова, Пославский, Тенин, Бернес.

Овладение секретами кинематографического ремесла оказалось процедурой не столь сложной. Гораздо более трудным оказалось овладение секретами кинематографического искусства. На практике выявилось, что снятая и склеенная с соблюдением всех технических правил лента может и не оказаться явлением настоящего, большого искусства. И здесь-то обнаружилось, что годы упорной учебы, проведенные в мастерских живописцев и на театральных подмостках, оказались прожитыми не зря.

С уверенностью можно утверждать обратное: все то, чему научился я у живописи и у театра, оказалось прочнейшим фундаментом, на котором можно было строить свою кинематографическую жизнь.

Встреча с книгой, так же как и встреча с человеком, может определить творческую судьбу...

В мастерской профессора Э. Штейнберга, где в 1917 году я начал учиться живописи, на постаменте для натурщика нашел я, очевидно, кем-то забытую

книгу, маленькую, квадратную, в пестрой обложке по рисунку Сомова. На титульном листе книги стояло: Александр Блок «Театр».

Я прочел эту книгу залпом, многого в ней не понимая, о многом лишь смутно догадываясь, но ее поэтическое очарование захватило меня с огромной силой. Книга эта осталась моим верным спутником, и до сих пор владеет мной желание режиссерски воплотить на сценических подмостках лирические драмы Блока.

Прилежно продолжал я учиться живописному ремеслу. Но где бы это ни было— у профессора Э. Штейнберга, у «бубнововалетчика» А. Мильмана, а впоследствии в Киеве у А. Экстер—параллельно жил я «второй» жизнью, отравленный чарами театра. В маленьких студийных театриках я суфлировал, был бутафором, осветителем, помощником режиссера, дома же изготовлял с завидной производительностью бесчисленное количество эскизов и макетов к произведениям любимых драматургов и поэтов. Это занятие принесло свои плоды.

Молодой, тогда еще только начинавший входить в славу художник Исаак Рабинович, привлеченный для оформления «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега в бывш. Соловцовском театре, показал как-то мои эскизы Константину Александровичу Марджанову.

Крупнейший и талантливейший режиссер отличался изумительным качеством доверия и любви к молодежи. Он-то и стал, по существу, моим первым учителем в области режиссуры; он первый своими репетициями и спектаклями, сильными, смелыми и яркими, раскрыл для меня роль и значение искусства постановщика.

Марджанов познакомил меня с молодым художником по фамилии Козинцев и обоим нам тут же поручил оформление оперетты «Маскотта» («Красное солнышко»), как будто мы были профессиональными художниками, а не желторотыми птенцами.

Мы с Козинцевым и молодым актером Алексеем Каплером организовали кукольный театр, инсценировав пушкинскую «Сказку о попе и работнике его Балде», сами изготовили к ней и куклы и ширмы; сами с этим театром разъезжали, давая представления на площадях и улицах революционного Киева. Но нам хотелось перейти от кукол к живым актерам, и мы обратились к Марджанову с просьбой помочь нам открыть свой собственный театр.

И (пусть не кажется это фантастикой) Марджанов, руководивший тогда театральным отделом Наркомпроса Украины, поверил нам и отдал в наше распоряжение пустовавшее помещение кабаре «Кривой Джимми». В этом подвале, собрав немногочисленную группу молодых энтузиастов, мы впервые стали директорами, худруками, художниками и актерами своего собственного театра. Для первой постановки мы выбрали трагедию любимого поэта «Владимир Маяковский»...

Эта задача, конечно, оказалась нам совершенно не под силу. Хотя каждый из нас играл по две роли, но у нас физически не хватало исполнителей, умеющих читать стихи, да и вообще поднять сразу такой спектакль было лишь мечтой необузданной юности.

Преодолевая стыд и смущение, опять обратились мы к Марджанову, и он опять ободрил нас, мудро посоветовав не браться за столь трудную задачу. Воспрянув духом, мы сами сочинили примитивную, но веселую клоунаду, которую и сыграли в день открытия театра.

Живописное свое образование я продолжал в Москве во Вхутемасе (бывш. Строгановском училище), но наскучив корпеть над супрематистскими узорами, я перешел в Государственные высшие режиссерские мастерские Вс. Мейерхольда, помещавшиеся на Новинском бульваре.

Там сел я на одну скамью и сдружился с лохматым, невысоким, плотного телосложения молодым художником по фамилии Эйзенштейн.

В дни нашего трудного, полуголодного, но веселого студенческого существования мы заключили «конвенцию»—условие, по которому каждый из нас, первым получивший какую-либо работу, тотчас же делился ею с товарищем.

Случилось так, что режиссер Фореггер, загадочно поблескивая очками, попыхивая неизменной трубкой, одобрительно хмыкнул, увидя мои эскизы к Мольеру. Я получил приглашение оформить спектакль пародий в его театре. Из кусков цветной бумаги, фанеры и обрывков пестрых материй соорудили мы с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном первое наше оформление для буффонадного спектакля—пародии на «Федру» Расина в трактовке Камерного театра.

После наших успехов в театре Фореггера, где мы оформили ряд постановок, Эйзенштейн получил приглашение в Центральный просветительный театр.

Для открытия режиссер Тиханович задумал поставить «Макбет» Шекспира.

Мы сконструировали единую сценическую площадку для всех актов трагедии—огромный светильник, вынесенный на просцениум, служил то башней замка, то скалой, из-за которой появлялись ведьмы, то сторожкой привратника.

Мы отказались от воздействия цветом, оклеив нашу конструкцию серым, некрашеным холстом; только светом и костюмами, выдержанными в черно-золотой гамме, мы хотели создать атмосферу великой трагедии.

Спектакль оказался недолговечным, но нам принес он большую пользу. Так, в течение одного года попробовали мы свои силы на различных полюсах сценического действа—на трагедии и в буффонаде.

Дальше последовали годы учебы и творчества: организация фабрики эксцентрического актера (ФЭКС) в Ленинграде; первые самостоятельные опыты режиссуры, сначала в театре Фореггера, а затем в распространенных в то время живых газетах «Синяя блуза» и «Смычка», посвященных самым острым темам современности.

Я вынужден был еженедельно ставить в этих маленьких театрах новые злободневные скетчи, оратории, буффонады, эстрадные номера и даже танцы. Я объездил с этими коллективами добрую половину Советского Союза, выступая не только в качестве режиссера, но и политического агитатора и пропагандиста.

Все эти навыки очень пригодились мне, когда я стал у кинематографического аппарата.

Подводя итоги, должен сказать, что я благодарен своей профессии режиссера прежде всего за то, что она столкнула меня с миром, с действительностью, с большой жизнью.

Вместе с героями моих фильмов я то погружался в быт и производство кружевной фабрики, то ходил на рыбачьих парусниках в Керченском проливе, то дневал и ночевал в цехах грандиозного «Красного путиловца» во время съемок «Златых гор», то изучал турбостроение на другом ленинградском заводе при съемках «Встречного», то спускался в шахты Горловки, снимая «Шахтеров», то странст-

вовал с киноаппаратом по Черному и Эгейскому морям и равнинам Малой Азии, снимая документальный фильм о Турции, то с головой уходил в героическую и увлекательную историю нашей Родины и партии, стараясь воплотить первые эскизы портретов великих деятелей революции в историко-революционных фильмах «Человек с ружьем» и «Свердлов», то вновь возвращался к истокам комедийной выразительности и увлечениям живописным творчеством Домье и Гаварни, чтобы в политической сатире передать лукавую усмешку Ярослава Гашека.

На Первом Всесоюзном съезде советских писателей Леонид Соболев очень хорошо сказал: «Партия и правительство дали советскому писателю решительно все. Они отняли у него только одно—право плохо писать».

Моя страна дала мне все. Ее доверию я прежде всего обязан тем, что получил право работать в «самом важном из искусств».

В нашей стране у киноискусства отнято только одно—право быть глупым и неосмысленным, быть машиной для выкачивания денег, быть ярмарочным аттракционом.

В нашей стране киноискусство должно быть прежде всего умным, глубоким и ответственным перед народом. Это—не искусство «второго сорта»; кинолента равна у нас симфонии, поэме, изваянию, спектаклю. В этом величайшее историческое значение (еще не до конца осознанное) того переворота, который произвела в киноискусстве Великая Октябрьская революция.

Огромная, в то же время прекрасная ответственность легла на наши плечи. И я не думаю, что уже справился с ней.

Еще бесконечно мало мое умение, и тот фильм, после которого я смогу сказать: «Вот теперь я уже настоящий режиссер»,—все еще впереди.

И когда я поставлю фильм, способный взволновать миллионы умов, зажечь миллионы сердец, когда я поставлю фильм, в котором философская мысль и идейная глубина найдут адекватное выражение в строгой и блестящей форме, может быть, тогда я, наконец, смогу сказать: «Теперь я стал кинорежиссером».

●

Эти строки были написаны мною десять лет тому назад.

Десять лет это большой срок в жизни художника, но я и сегодня могу подписаться под тем, что написал тогда.

За десять лет многое произошло в жизни страны, а значит и в творческой биографии людей моего поколения, но не изменилось одно—стремление отдавать все, что имеешь или умеешь, своему народу, своей партии, своему государству.

Мне удалось за эти годы в стенах ВГИКа помочь формированию нового отряда молодых кинорежиссеров, которые приходят нам на смену, и я счастлив оттого, что имена Чухрая и Басова, Чхеидзе и Абуладзе все чаще и чаще появляются на вступительных титрах фильмов, а произведения некоторых из них заслужили уже мировую славу. И я верю также, что среди восемнадцати режиссеров-выпускников, моих учеников, защищающих в этом году свои дипломы, найдутся и такие, кто также быстро опередит своих учителей.

Как режиссеру мне также не приходилось жаловаться на отсутствие работы или на ее однообразие. Эпическая сага о «Великом воине Албании Скандербеге»

последовала за фильмом-путешествием, экранизацией биографии Пржевальского, и обе эти картины позволили мне совершить две увлекательные поездки в две замечательные страны—Китай и Албанию, столь резко отличающиеся друг от друга как по своей истории, так и культуре, но в то же время столь похожие друг на друга своим единым устремлением по путям Великого Октября.

В эти же годы исполнилось мое заветное желание—экранизировать трагедию Шекспира «Отелло», создать фильм, вызвавший столь же бурные нападки, сколь и похвалы.

И, наконец, я смог приступить в третий раз к одной из самых ответственных и почетных задач для советского художника—к воссозданию образа Владимира Ильича Ленина.

И за эти же годы, наконец, осуществилась и другая юношеская мечта—увидеть воплощенной на сцене драматургию Маяковского. Моя работа с друзьями из Театра сатиры над спектаклями «Баня» и «Клоп» принесла мне много творческой радости.

Если прибавить ко всему этому три написанные книги (не считая десятков статей по вопросам теории и истории нашего искусства), то в общем можно было бы считать этот «отчет» почти законченным.

И если я позволил себе упомянуть все эти факты творческой биографии, то только потому, что они характерны не для меня лично, а для всего нашего поколения советских художников, сформировавшихся в условиях той творческой свободы, той атмосферы благородного соревнования и поощрения творческой инициативы, которая создана в нашей стране усилиями нашей партии, любовью и уважением нашего народа к социалистической культуре.

Бакен Кыдыкеева

НАШЕ ПОКОЛЕНИЕ

В моем пути к искусству для людей моего поколения, родившихся и выросших в наше советское время, нет ничего необычного: школа, комсомол, первый драматический кружок, художественная самодеятельность, а от нее—к профессиональной сцене, к первой роли в театре или в кино.

В кино я пришла из Киргизского драматического театра, в котором проработала до того почти двадцать лет.

Для нас, советских артистов, такой, не омраченный тяготами старой актерской жизни, горькими житейскими препятствиями, прямой и ясный путь к творческому труду стал привычным, чем-то само собой разумеющимся. Мы порою и не представляем себе другого пути. Это—прекрасно. И только когда задумаешься над счастливой актерской судьбой своей и своих товарищей, когда

слушаешь рассказы старших собратьев по искусству, читаешь о тяжкой участи артистов в прошлом,—во всем величии встают те изменения, те исторические превращения в жизни нашей страны, ее тружеников, в каких бы областях они ни работали, которые произошли у нас по воле партии и освобожденного народа.

Каждый знает, что дорога в искусство женщины-актрисы всюду была до Октября трудна. Но ведь у нас, на Востоке, в Средней Азии, женщин-актрис не было совсем. И одаренные дочери казахского или киргизского, узбекского или туркменского народов до революции могли только украдкой, затаенно мечтать об искусстве, о творчестве. Сегодня же у нас в Киргизии с успехом работают широко известные деятельницы театра, балета, музыки, кино. Как же нам, актрисам Советского Востока, не благодарить родную партию, наш народ от всего сердца, от всей своей души за те условия, которые они создали для творческого труда, за заботу о развитии высокой культуры на земле, где до Октября редкостью был и грамотный человек.

...Первой моей ролью на сцене Фрунзенского тюза была героическая Лауренсия, а потом пришлось мне играть много ролей классического репертуара. Но всегдашней мечтой моей было сыграть роль современницы, дочери Советской Киргизии, женщины, выросшей в новой, свободной жизни, в нашей советской действительности. Жизнь давала для создания такого образа много интереснейшего, захватывающего материала. И я всегда с жадностью «набрасывалась» на новые произведения нашей молодой киргизской драматургии, чтобы сыграть киргизских женщин—зоотехников и врачей, агрономов, колхозниц. К сожалению, материал роли не всегда приносил удовлетворение. Но я ждала. И большую творческую радость принесла мне работа над образом Салтанат—героини первого художественного фильма о моей республике, который в 1954 году приехали снимать кинематографисты «Мосфильма».

Как же мне было не отдать всю свою душу, весь накопленный актерский опыт и умение этой роли, если жизнь Салтанат, правдиво воссозданная молодым сценаристом Розой Буданцевой, была жизнью многих моих подруг, современниц, была во многом похожа и на мою собственную жизнь? Сложное искусство кино увлекло и захватило меня. Недолго было и растеряться перед большими трудностями работы актера в кино, но здесь мне на помощь пришел умный, чуткий руководитель—московский режиссер Василий Маркелович Пронин. Он помог мне сыграть мою Салтанат такой, какой она получилась, помог искать верные, жизненные, правдивые краски для роли.

Сегодня я—исполнительница первой в кино роли советской киргизской женщины—получаю письма от зрителей нашей страны и из-за рубежа. Особенно дороги мне письма, в которых зрители и зрительницы обращаются ко мне не как к актрисе, а как к самой Салтанат, советуются, пишут о сходстве своей судьбы с судьбой женщины—зоотехника из горного колхоза в Тянь-Шане. Разве может быть большее счастье для актрисы, чем поведать о людях своей земли, рассказать о счастье своего народа, прославить его красоту, его новую жизнь.

Вся наша работа над «Салтанат», работа киргизских артистов в содружестве с москвичами, деятелями русского кино, была образцом братского единения работников нашей культуры, создающих самое передовое в мире советское, социа-

листическое искусство. И разве само рождение киргизского искусства—не проявление торжества великих идей ленинизма?

Недавно в составе делегации советских киноработников я побывала в Индии. Я убедилась там, какой любовью у простых людей дружественного нам великого народа пользуется советское кино. Наше киноискусство вдохновляет людей всего мира в борьбе за мир и свободу.

И я счастлива, что, воспитанная партией и народом, я, скромная киргизская актриса, стала участницей создания одного из популярных произведений советской кинематографии. Жить и творить для народа—нет большего счастья для советской актрисы.

В. Шкловский

СЧАСТЬЕ

1

— Мы думали,—говорил Сергей Михайлович Эйзенштейн,—что делаем жизнь и кинематографию, но это она, жизнь, делает нас.

Она делает нас, когда мы ее осознаем, она поднимает нас, как фронт грозы поднимает жесткие, широкие крылья планера.

Человек осознает необходимость, творчески пересоздает ее, понимает истину мира, и истина его освобождает.

Сергей Михайлович Эйзенштейн, когда я его узнал, был молод, легкие волосы вставали над широким лбом, сильные ноги скрыты были широкими штанами.

Около Арбатской площади, на которой не было тогда станции метро, а стояла маленькая церковь, около той изменившейся площади стоит и сейчас неизменившийся нарядный особняк: строили его для купца. Купец был человеком, умеющим удивляться и видеть, но не умеющим соединять, он путешествовал по свету с собственным своим архитектором; увидит что-нибудь такое, что ему понравится, и скажет архитектору: «Пускай и у меня в доме будет так».

Дом не плох, пестр, как гнездо сороки, сплетенное из тряпок. Внутри есть и готика, и зала с верхним светом, воспроизводящая что-то помпеянское, на стенах узоры—португальские орнаменты.

Сергей Михайлович, придя в искусство, знал все. В детстве он в Риге ездил на велосипеде по большой квартире отца-архитектора и уже тогда знал больше, чем купец и архитектор, строившие особняк на Воздвиженке.

Эйзенштейн прошел через вихрь гражданской войны. Потом он начал работать в особняке на Воздвиженке, иронически переосмысливая Островского.

Ирония соблазнительна для художника. Ирония, про которую писал Гегель, разбирая Шлегеля, близка комичному, но комичное уничтожает или ложь в самом явлении, или ложность явления.

Ирония все сопоставляет, стремится превозмочь собой все.

Ирония эгоистична. Она кажется оригинальностью, но истинная оригинальность—это создание на новом принципе чего-то строго связанного, это выявление новости предмета.

В зале Пролеткульта было весело. Молодой Александров ходил по проволоке, пока не запретила ему охрана труда. Глизер среди действия комедии «На всякого мудреца довольно простоты» влезала на шест.

Все распадалось, все превращалось в систему забавных и иронических аттракционов.

В постановку была включена маленькая кинодеталь, изображающая бегство героя и его путешествие по особняку.

Это были первые кинокадры Сергея Михайловича.

Настало время, которое освобождало нас от забот о карьере, от поисков денег. Это время наполняло человека, как буря наполняет парус. Буря революции несла нас, и волны стонали под тяжестью нового.

Сергей Михайлович начал снимать «Стачку». И здесь ирония оставила его, но оставила она его не бедным. Он не просто отверг свое прошлое, а переосознал его.

Стремительно развивался молодой гений. Родился «Броненосец «Потемкин»— величайшее достижение мировой кинематографии. Волны и чайки, грузчики, деловой город на берегу моря—все перевоплощалось в революцию, как возмездие, как переосмысление старого, как снятие его; каждый отдельный человек в толпе был виден, как человек со своей судьбой, переделанной восстанием.

Гомер писал про Одиссея, что тот, будучи высоко поднят волной, увидел мир.

Сергей Михайлович в своих картинах увидел мир, как планету, новые судьбы, новые связи, новые отношения к предмету, новые краски.

За интерес к монтажу, за интерес к цвету некоторые его называли формалистом.

Да, он шел дорогой иронии, но встретил вдохновенье революции, и она осчастливила его.

Вы помните «Пророка» Пушкина—поэта, который увидел мир разделенным, прозрачным до подводного царства, слышимым до звука роста виноградной лозы.

Эйзенштейн подымал тяжелый груз и был счастлив, потому что счастье—это борьба и вера в победу и предчувствие будущего.

Квартира Сергея Михайловича была на Потылихе. Много книг на стеллажах, покрашенных в светло-стальную краску. Почти белый пол.

Очень немного вещей. Вещи крупные, серьезные и разнообразные. За окнами—старые вишневые сады Потылихи, потомки садов, посаженных еще Иваном Грозным.

Солнце, когда встает, режет ночь и окрашивает кровью ночи утро и цветы.

Так говорили мы, вспоминая Гафиза.

Сергей Михайлович, серьезный, спокойный, свежий, работает. Он писал перед смертью статью о советском патриотизме.

Сердце у Сергея Михайловича было больное. Случился припадок: он упал, потом отлежался.

На том месте, где черной линией сорвалось слово, он написал красным карандашом: «Припадок».

Начал писать дальше. Припадок повторился.

Сергей Михайлович упал на пол и умер один в квартире, среди прочитанных книг и недосозданного мира.

Как тут можно говорить о счастье? А говорить можно. Счастье—в создании новой жизни, такой, какой не было. В понимании старого мира в истинной его сущности.

Мне рассказывал Павленко, как в Германии и в Америке люди вставали, когда слышали имя Эйзенштейна. Они вставали, как будто стремясь лучше увидеть будущее.

Во имя советского искусства люди не только встают, но идут вперед. В Англии, в Америке, в Японии, в Мексике идут в будущее. Старые кинокартины и для нас при просмотрах оживают, как луковицы, как корни, пускают новые молодые побеги и цветут счастьем.

2

Оно не всегда расцветает на легкой, удобренной, хорошо и по-старому возделанной земле.

Около станции Козлов цвел плодовый сад. Владелец сада в рабочее время чинил часы на большом участке железной дороги, имел постоянный проездной билет и продавал в железнодорожных вагонах маленькие брошюрки, в которых рассказывал не только о сортах яблок, но и о том, как он их выводит в своем саду.

Сад цвел на удобренной почве. Сад все уважали. Он считался славой города.

Однажды старый садовод решил, что новые сорта лучше выводить на грубой почве, не позволяющей разнеживаться растению. Он хотел создать растения, которые могли бы жить и плодоносить всюду, и не так, как прежние яблони и груши, а лучше и разнообразнее.

Старик купил отмель около реки с грубой почвой из гравия и речных наносов.

Он выкопал деревья из своего сада и сам с женой перенес деревья на новую почву.

Шли по длинным немощеным улицам.

Старик шел, стараясь не сгибаться под тяжестью крупных яблонь. Шла жена, стараясь не думать о том, что на месте старого сада останутся одни ямы.

Соседи из палисадников, в которых на хорошо возделанной почве росли проверенные яблони, говорили, что старик сошел с ума.

Но новый сад на новом месте вырос и прославил старика Мичурина.

Так рассказывал Александр Петрович Довженко. Лицо его загорелое, седые волосы, как дым.

Мы сидели летом в Марьиной роще вдвоем всю ночь.

— Вот и волосы твои, как дым,—сказал я Сашко.—Созревает лето, стареет и дерево и человек.

— Если бы на Украине сажали не ветлы, а липы или яблони,—ответил Сашко,—то сколько было бы у нас пчел и меда! Я посадил сад вокруг Киевской кинофабрики. Он еще молодой.

Сад вырос, почти сомкнулись кроны. Весной цветет сад вокруг студии. Пчелы счастливы.

На Украине еще мало прибавилось лип. Что делать? Ветлы тоже необходимы: из них делают плетни, они идут на стройки.

— Я буду снимать когда-нибудь ленту о Мичурине,—сказал Сашко.

Он снимал ее с Солнцевой, перенося деревья на новую землю.

В дни, когда умер Ленин, были страшные морозы. В такие морозы жгут костры, деревья покрываются дымом, дым держится на ветвях, как цветы, и дерево меньше теряет внутреннего тепла.

— Когда умер Ленин,—сказал мне Сашко,—Мичурин велел не зажигать костров. Он сердился на природу, убившую гения, хотел настоять на своем, вырастить такие деревья, которые не будут бояться ожогов Арктики.

Сашко лежит мертвый у нас, в Москве—там же, где лежат Сергей Эйзенштейн, Георгий Васильев и многие великие люди,—поэты и прозаики, которые обрабатывали суровую землю революции и были счастливы.

Я знал его молодым: была снята лента «Земля». Как цвела та земля, как спорил старый дед со смертью, как не хотел он уйти от прекрасных груш, от арбузов, которые так блестели в дождь на бахчах!

Как понимал Довженко медленность рассматривания жизни, как по всей земле говорила и пела Украина его голосом, преодолевая немоту экрана, как, включаясь в немую песню, читал зал надписи все громче и громче, будто древнегреческий хор!

Был на экране прекрасен юноша, он танцевал свой танец, потому что был счастлив.

Революцию, как грозное счастье, мало кто изобразил в искусстве.

А она воды изжажданней, говорил Маяковский. Человек, томимый жаждой, счастлив, когда он пьет воду.

В Берлине однажды спросили Довженко:

— Как вы думаете, не мешают ли развитию искусства руководство партии, требования революции?

И Довженко, тогда еще белокурый, а не седой, ответил, как украинец:

— Разрешите и мне задать вам вопрос?

— Пожалуйста.

— Считаете ли вы,—спросил Сашко,—что в Германии, где нет революции, существуют такие ленты, как «Броненосец «Потемкин», «Мать» и, простите за смелость, «Земля»?

— Нет,—ответил собеседник,—у вас прекрасная кинематография, которая ведет кинематографию мира.

— Вы в этом уверены?

— Уверен.

— Спасибо. Я считаю, что вы ответили на свой вопрос.

Много лет ездил Довженко в новый город у Каховки, где должен был разлиться морем Днепр.

Он писал сценарий о том, как под воду уйдет старая груша, на которой висела люлька, может быть, двести лет.

Много поколений вырастили в той люльке.

Сценарий разливался, как море.

В нем были сны о Святославе, седой ковыль и спор человечества, уже седого, но не потерявшего молодость.

Художник принимал на свои руки новое, молодое море.

Он писал в последние годы об очарованной Десне.

Прошлое ушло, и через революцию он увидел его, увидел святость младенчества, чистоту сердца народа, идущего к революции.

Есть у Сашко в «Щорсе» сцена, как бойцы мечтают о будущем, о том, какими они предстанут для будущих людей в свете совершенных подвигов. Когда была прочитана эта сцена, когда сыграли первый раз актеры, и боец, наполовину обнаживши саблю, говорил слова о будущем, то так забились сердца, что горения этого не смогли повторить.

Крут путь Довженко в искусстве, и на эту крутизну он вынес деревья, выращенные старой Украиной, пересадил их в почву, нанесенную бурей революции, увидел плоды сада, который сам посадил.

Как мало мы умеем дорожить временем гения, помогать ему легче подыматься по лестнице будущего!

Сашко хотел снимать картину о Тарасе Бульбе. Он думал об этом годами, рассказывал мне о закате в степи и о том, как по горизонту, будто красные шары в красных жупанах, едут к победе седоусые казаки.

Не меркнет небо.

Продолжается бой. Когда спрашивали у запорожцев, долго ли они еще будут воевать, они отвечали, что они только раскуривают свои трубки.

Бой за новое человечество, за новое искусство только начинается, только секунды прошли на часах нового времени.

Сашко, ты счастлив.

Ты слышал голос Октября, при тебе стали крупнее звезды и началось созревание человечества.

Е. Габрилович

РАССКАЗ О ЛЕНИНЕ



От автора.

Этот сценарий представляет собой попытку кинорассказа о последних месяцах жизни Владимира Ильича Ленина.

Но эта короткая повесть отнюдь не является документом истории: автор позволил своему воображению дополнить и перегруппировать то, что явствует из документальных свидетельств. Автор рассказывает не только то, что было, но и то, что, по его глубочайшему убеждению, могло быть.

Весна 1923 года.

Группа людей подъехала на грузовике к воротам загородного дома в Горках. Их начальник Белов, пожилой, плотный, лысый, сказал человеку, появившемуся на звонок:

— Пригласи-ка, дружок, коменданта.

Пока приехавшие снимали с грузовика багаж, явился комендант. Белов молча предъявил ему мандат.

— Когда?—спросил, прочитав мандат, комендант.

— Сегодня.

— Идемте.

И комендант в сопровождении Белова и нескольких людей пошел по направлению к дому.

Комендант открыл дверь дома, и все вошли внутрь. Дом был пуст. Комендант отворял, гремя связкой ключей, одну комнату за другой. Все они были чисто прибраны, все стояло на своих местах. Но в доме была та необжитость, тот холод, который стоит в домах, где долго никто не жил.

— Как уехали они год назад, так все и осталось,—не без гордости сказал комендант.

Открыли последнюю дверь. Это был кабинет. Здесь все тоже было прибрано, все на своих местах—стол, кровать, шкаф, стулья. Белов стал осматривать эту комнату с вниманием и тщательностью. Раскрыл дверцы шкафа.

Шкаф был тоже в общем пуст, остались в нем только какие-то обрывки газет, лоскутки—все то, что остается в шкафах после отъезда. В углу валялся непонятный предмет, сразу привлекший внимание Белова. Нечто вроде ящика с металлическими частями.

— Приемник для радио,—пояснил комендант.—Как лежал, так я его тут и оставил.

— Товарищ Белов!—позвали в этот момент.—Санитарка пришла.

Белов поспешно сунул приемник в нижний ящик и, не окончив осмотра шкафа, вышел в соседнюю комнату.

Там стояла, ожидая его, невысокая, совсем молодая девушка, почти девочка—лет семнадцати, не больше. Косы, увязанные на лбу, поношенное пальтишко, мокрые, старые башмаки.

Белов оглядел ее не спеша, внимательно и пробурчал—был он человек неразговорчивый:

— Документы.

Она заторопилась, вытащила откуда-то из внутреннего кармана пальто листок, протянула ему.

— Так,—сказал он, пробежав документ.—Значит, по специальной рекомендации комсомольской ячейки, как лучшая медицинская сестра... Нуте-с...—он снова вонзил в ее лицо свой острый, пристальный взор.—Отец есть?

— Нет.

— Мать есть?

— Нет.

— Кто-нибудь близкий есть?

— Не-ет,—запнувшись, ответила девушка.

Это была мгновенная запинка, но Белов, уловив ее, сразу насторожился и долго, пристально разглядывал медсестру.

— Точно—нет?

— Точно.

Он помолчал.

— Знаешь, при ком будешь находиться?

— Знаю.

— Ну так вот... Запомни. Волнение для него—смерть. Пока врачи не позволят, никого постороннего к нему не пускать... О политике не говорить. Ни под каким видом! Понятно? Газет не читать, о событиях не рассказывать, тоже пока доктора не позволят. И вообще не трещать!—он сделал руками сердитый жест, изображающий легкомысленную болтовню.—Ясно?

Сестра утвердительно и робко качнула головой.

— Отвечаешь перед партией и революционным народом!—строго сказал Белов.—А теперь иди, готовь все, что нужно... Тебя как зовут?—крикнул он ей вслед.

— Саша.

— Действуй, Сашура!—уже ласково и ободряюще проговорил он.

●

Булькает в небольшой кастрюльке кипящая вода, покрывая пузырьками медицинские шприцы. Саша ловко орудует пинцетом в кипятке. Движения ее свободны, ловки, умелы. Она даже тихонько напевает себе что-то под нос.

И вдруг она замерла, услышав гул автомобильного мотора. Затем быстро подбежала к окну.

С высоты второго этажа было видно, как несколько человек помогают кому-то выйти из остановившегося высокого автомобиля. Вот он вышел и слабой походкой больного, поддерживаемый под руки, медленно двинулся к дверям. Это был Ленин. Он едва шел. Вот он остановился задохнувшись.

Это было так страшно и так не вязалось с обычным представлением о Ленине, о легкой его походке, о быстроте и энергии его движений и жестов, что Саша горестно охнула и бросилась от окна.

В тот же момент в кухню вбежала пожилая женщина.

— Камфору!—Это была Надежда Константиновна—Саша сразу узнала ее.—Скорей, сестра!—сказала Надежда Константиновна.

Саша схватила кастрюльку со шприцами и побежала в комнаты. В комнате, соседней с кабинетом (той самой, где Белов разговаривал с Сашей), было много народу, и все расступились перед Сашей.

Профессор сидел за ширмой, ограждавшей кровать, где лежал Ленин.

— Ну что там?!—нетерпеливо крикнул он.

Саша раскрыла ампулу и быстро прошла за ширму. Стараясь не глядеть на кровать, она протянула профессору шприц.

— Лед!—коротко приказал профессор.

И Саша устремилась из кабинета, через соседнюю комнату, где снова все взволнованно и тревожно расступились перед ней.

●

Ночь. Кабинет Ленина слабо освещен затененной абажуром лампой. В кресле спит профессор. У стола, что-то читая, сидит Саша—она дежурит.

Зашевелился за ширмой Ленин, послышался вздох. Саша насторожилась. Еще вздох. Саша на цыпочках направилась к ширме. Робко, чтобы не разбудить, коснулась руки Владимира Ильича—проверить пульс. Вдруг Ленин открыл глаза.

Некоторое время он недоуменно вглядывался в это тревожное и робкое девичье лицо, склонившееся над ним, потом спросил:

— Это кто?

— Сестра,—пролепетала Саша.—Только вам нельзя разговаривать,—добавила она едва слышно.

— А, сестра...—повторил Владимир Ильич.

Он лежал недвижно. Но вот что-то осветилось в уголках губ, быстрый лукавый огонек побежал к глазам. И вот уже засмеялись глаза—одни глаза—веселым, лукавым светом.

— А зовут как, сестра?—спросил Владимир Ильич.

— Саша... Только вам нельзя говорить,—снова тихо сказала Саша.—Надо слушаться, Владимир Ильич!—добавила она уже решительней и тверже.

А он смотрел на нее, на ее косички, увязанные на лбу, на ее юное встревоженное и строгое лицо, и глаза его смеялись все веселей.

— Ну-с, будем знакомы,—сказал он.—Сашенция!.. Будем знакомы.

●

— А ведь весной, товарищи, он был вовсе плох,—слышен звонкий девичий голос.—Слабый, худой, бледный—жуть!.. Совсем не ходил. Посидит минут пять возле террасы на кресле—знаете, кресло такое на колесах... для больных—и тут же домой.

Под звук этого голоса аппарат панорамирует: огромный, в копоти, цех завода. Рабочие тесным кольцом обступили большой токарный станок, на котором, как на трибуне, стоит Саша. И слушают, затаив дыхание, каждое ее слово.

— Доктора день и ночь дежурили... А с каждым днем все хуже и хуже... Жестокие головные боли. Речь отнялась.

Наступило молчание. Потом чей-то голос недоверчиво переспросил:

— Как это—отнялась?

— Вот так... Вовсе не говорил. Ни слова.

Среди гробового молчания раздался сердитый голос:

— Ты что чепуху докладываешь-то?

— Честное слово, не говорил!—горячо заторопилась Саша и прижала руки к груди, как бы для вящей убедительности.—Вот оно как было, товарищи.

— Да что ты о том, что было!—яростно гаркнул кто-то.—Ты о том, что есть!

— Тише!—прикрикнул на него человек в кожанке и в высоких сапогах, видимо, руководивший собранием.—Веди информацию,—обратился он к Саше.

— А сейчас уже ходит, товарищи,—сказала Саша, и радостная улыбка пробежала по ее лицу.—Каждое утро гуляет... За утро мы с ним чуть не весь парк обойдем... По грибы.

Гул прошел по цеху. Все заулыбались, жадно ловя каждое слово.

Послышались возгласы:

— Ишь ты!.. Слышь, ходит Ильич!.. По грибы!..

— Имеется резолюция!—высоко поднял руку рабочий из задних рядов.

— Не чуди!—недовольно отмахнулся от него человек в кожанке.—Продолжай,—кивнул он Саше.

— Он все тропки грибные знает!—воскликнула Саша, и все засмеялись, одобрительно и радостно переглядываясь.—Ну, правда, он в этом доме и раньше бывал: в первый раз жил там после эсеровского ранения... Вот, значит, погуляем и сядем около двух дубков. Смотрим, как в городки играют,—заключила Саша и вдруг поспешно отвела взгляд от некоего юноши, который стоял совсем близко и не сводил с нее восторженных глаз.

— Это кто же играет-то? А?

— Из охраны ребята.

— Играют!—послышался желчный голос.—Играть-то они играют! А вот как охраняют?

— Уж это вы, товарищи, не беспокойтесь,—оживленно сказала Саша.—Там от ЦК к Ильичу такой дядька для охраны поставлен—ох! Никого не подпустит. Сквозь землю видит. Ох, ты!—добавила она под общий смех.—Ну, значит, посмотрим на городки—и домой...

И снова радостный шелест прошел по цеху. И опять все заулыбались, заговорили:

— Ну и ну!.. Выздоравливает Ильич!.. Давай, давай дальше!—с любопытством говорили рабочие.

Но в этот миг снова встал все тот же рабочий в задних рядах.

— Товарищи!—крикнул он.—Значит, так вот... Вот так, значит... Есть резолюция! Не перебивай!—крикнул он человеку в кожанке, который жестом пытался его остановить.—Значит, есть резолюция, чтобы Ильич поскорей выздоравливал! Товарищи доктора! Почему так медленно? Что за причина? Капиталисты радуются!.. На-кася, хрен вам в зубы, матери вашей черт!—крикнул он по адресу невидимых капиталистов и погрозил им кулаком под общее ликование цеха.—И что за болезнь за такая, дьявол ее побери,—снова выкрикнул он, побагровев от гнева,—что доктора никак с ней не

справятся?!.. Выздоравливай, дорогой Ильич. Ждем не дождемся. Значит, так... Так, значит... Это одна резолюция. А теперь другая: споем-ка, товарищи, за здоровье Ленина «Третий Интернационал»!

Он затянул первую строчку, все подхватили. Мощные звуки «Интернационала» взметнулись к темной, пыльной стеклянной крыше цеха и поплыли среди станков, взывая к борьбе и к жизни. Пели все. Пела Саша. А рядом с ней стоял тот самый молодой паренек, который все глядел на нее во время ее речи. Пели самозабвенно и горячо, словно мощь этой песни могла влить новые силы в грудь Ильича и помочь ему в жестокой схватке с болезнью.

●

...Саша вместе с известным нам пареньком (звать его Коля) шла по двору завода. Человек в кожанке—тот самый, что руководил собранием,—шел с ними и говорил, обращаясь к Саше:

— Ну что ж, молодец!.. Нашла общий язык с пролетариатом. Разговор вышел честный, партийный. И, обернувшись к Коле, дополнил:—Это ты, Николай, славно придумал, чтобы она рабочим о Ленине рассказала.—Он помолчал, ласково похлопал Колю по плечу и подмигнул Саше.—Ну что ж, брат, обсудили мы твой вопрос... Твое заявление в партячейку, чтобы жениться тебе на ней,—он кивнул на Сашу.

— Обсудили, товарищ Трофимов?!—Коля едва не задохнулся от волнения.

— Обсудили,—сказал тот.—Взвесили всё. Активность была большая. Отказали.

— Как—отказали?!—у Коли от ужаса прилип к гортани язык.

— Повременить надо,—сердечно сказал Трофимов.—Мировая революция на носу, каждый человек на учете, а ты—жениться. Пойдут пеленки, разложишься, поддашься нэповской накипи,—с искренней ненавистью к этой накипи проговорил он,—потеряешь, брат, боевой упор. Нельзя. Молод!

— Как же, товарищ Трофимов,—горестно пробормотала Саша.—Ведь вы месяц тому назад обещали.

— Не чуди!—сказал он уже посуровей.—Тебе-то уж вовсе стыдно нюни-то разводить! Ты теперь рядом с Лениным, учись у него принципиальности. Что бы Ленин сказал, если бы все мы в партии поженились?! Гляди, что в Англии делается? А в Германии?.. Ну, ладно, бывайте!—прощаясь, дружелюбно закончил он.

Совершенно убитые шли Саша и Коля к выходным воротам завода. У ворот Коля остановился и забормотал, обращаясь к Саше:

— Оно, конечно, не могут они нам запретить жениться, может, все же, правда, полгода повременим... Правда, гляди, что делается-то. А? В Германии демонстрации... В Болгарии революция...

— Демонстрации!—вдруг яростно вскинулась на него Саша.—С ячейкой не может как следует поговорить!.. Вот уж действительно нюня! Баба!—и, резко повернувшись, Саша побежала к воротам завода.

●

— Так, значит, вы вчера были в Москве?!—слышен голос Ильича.

Они с Сашей гуляют по горкинскому парку. Золотая осень. Тепло. Ленин в своем сереньком френче, в кепке. Не действует правая парализованная рука.

— Была, Владимир Ильич.

— Ну и что там?

Она мельком взглянула на него. Она знала, что, как всегда, он хотел выведать у нее новости, хоть крупиночку новостей.

— Как—что?—Саша была настороже.

— Что нового?

— Ничего.

— Совсем ничего?—иронически переспросил Ильич.

— Совсем,—отвела глаза Саша.—Смотрите, гриб!—кинулась она в сторону, стараясь скрыть смущение.

— Нет там никакого гриба!—сурово сказал Ленин.—Идите сюда. Актрисы из вас не выйдет!

Некоторое время они медленно шли. Саша молчала. Ленин искоса взглянул на нее.

— Гмм!..—сказал он, пытаясь подойти к той же теме издалека.—Красота! Хороша осень!.. А на Волге она все-таки куда лучше. Или в Сибири. Да, даже и на Дону... Гмм. Интересно, что там сейчас делается?

— Где?

— На Волге, в Сибири, на Дону.

Но Саша, несмотря на свою задумчивость, по-прежнему была настороже.

— Да все то же, Владимир Ильич.

— Как—все то же?

— Никаких новостей.

— Так-таки никаких?—Владимир Ильич начинал сердиться.

— Никаких.

— И во всей стране—никаких?

— Никаких.

— И за границей?

— И за границей,—уныло сказала Саша.—И нельзя вам о политике думать, Владимир Ильич,—сердечно и мягко добавила она.—Вот выздоровеете, тогда доктора позволят.

— Нет, вы послушайте!—вдруг вспыхнул Ильич и весь побагровел.—Нет, как вам это понравится? Доктора позволят! О политике думать! Мне!! Может, вы вообще запретите мне думать? А?

— Да ведь это не я, Владимир Ильич... Это доктора.

— Ну и к черту! Ведь архиглупо же! Я выздоровел! Давно выздоровел! Ерунда какая-то! Дичь!

— Ну не надо, Владимир Ильич,—бормотала Саша, испуганная этим внезапным взрывом и тем, что волнение может повредить Ильичу.—Ну, миленький, ну не надо... Разве можно вам так волноваться?! Не дай бог, Мария Ильинична узнает. Или того хуже—Белов... Ну, золотенький мой, ну не надо...

— Ладно, ладно,—сказал, успокаиваясь, Ильич.—Не буду... Да ведь чепуха!..—опять крикнул он.—Хорошо, не буду. Вон действительно гриб!—закончил он, уже совсем успокоившись.

И Саша бросилась за грибом.

— Э, да тут много их, много!— с облегчением говорила она, собирая грибы.

Ильич между тем остановился на крутом берегу реки. Вокруг, насколько хватал глаз, пылали красные, желтые, оранжевые осенние огни. И небо, мирно лежавшее над

этими округлыми холмами, было прозрачное, синее, чуть холодноватое, каким оно бывает подмосковной осенью.

Ильич обернулся. Саша, пригорюнившись, сидела на траве возле грибной корзинки.

— Сашура!—окликнул он.

Она вздрогнула и встрепенулась, как человек, внезапно выведенный из глубокой думы. Вскочила на ноги.

— Что-то вы мне сегодня не нравитесь, Сашенция,—сказал Ленин.—Что-то с вами произошло...

— Что вы, Владимир Ильич!—испугалась Саша.—Ничего не произошло.

Ильич посверлил ее глазами.

— Нет, вы какая-то не такая.

— Да нет, я такая...—сказала Саша.

Теперь уже Саша быстро и искоса взглянула на своего спутника и вздохнула разок-другой, словно хотела что-то спросить, но не решалась. Наконец решилась.

— Владимир Ильич? Как вы с Надеждой Константиновной поженились? А?

— Я?

Он с изумлением посмотрел на нее. И вдруг глаза посветлели, заиграл в них мягкий, лукавый огонек, какой бывает у человека, когда вспомнится ему что-то большое, далекое, милое.

— Э,—сказал он,—история эта длинная... Познакомились мы с ней в Питере, на масленице, на Охте... На конспиративной сходке, а для-ради конспирации, помнится, были устроены блины. Ну, и как бы это сказать,—смущенно проговорил он,—ну, видите ли, сказать вам по совести, я сразу влюбился... На пятом блине,—сказал он открыто и весело.—Я тогда занимался в рабочих кружках за Невской заставой... А она там учительствовала в вечерней школе. Так что встречались частенько. Ну, если уж всю правду вам говорить—каждый день. Влюбился, чего уж там!.. Но, знаете, как-то совестно было объясниться в любви,—проговорил он, прищуриваясь и улыбаясь.—Ну как же! Серьезные люди, марксисты, Маркса и Энгельса знаем почти наизусть, и вдруг вздохи, цветы... Гмм... В общем, секретничали мы с ней, пока меня не арестовали. А через год взяли ее. Меня выслали в Шушенское, а ее—под Уфу. Вот сижу я, Сашенция, в своем Шушенском и чувствую, что не могу без Надюши жить. Понимаете?

— Понимаю, Владимир Ильич! Ох, как я это понимаю!—откликнулась Саша, жадно слушая Ильича.

— Пишу ли, гуляю—а она тут!

— Да-да, тут-тут, всегда тут,—взволнованно повторила Саша: слышались ей в словах Ильича ее собственные мысли и чувства.

— Ну-с, взял наконец да и написал ей письмо. Кого-то сильно ругал, вероятно, народников. А в конце приписал: «Будьте моей женой». Письмо было конспиративное, шло с оказией, долго, месяцев шесть... Ждал, мучился...

— Ох вы, бедненький!—вскрикнула Саша.

— Пришел наконец ответ... Помнится, она тоже кого-то сильно ругала. Думаю, что тоже народников. А в конце концов: «Женой так женой!»... Вот и все. Вот вам роман марксиста!—закончил он, как бы подтрунивая над собой.—А почему вы об этом спрашиваете?—вдруг повернулся он к ней.

— Да просто так,—смешавшись, отозвалась Саша.

— Э, нет!—сказал Ильич и глянул на Сашу своим острым прищуренным глазом.— Просто так молодежь стариков не спрашивает...—он задумчиво потер здоровой ладонью подбородок и опять посмотрел на Сашу.—Уж не хотите ли и вы пожениться, Сашура?

— Хочу, Владимир Ильич,—упавшим голосом пролепетала она.

— А не рано?

— Почему рано?—сказала Саша, сердито взглянув на него.—Мне семнадцать!.. Мы любим друг друга навек. Чего ж рано-то?—она говорила с силой, гневом и страстью.—И вообще, рано не рано,—яростно крикнула она, будто Ленин убеждал ее в противном,—глупо или умно, можно или нельзя—мы поженимся, и конец!

Она стояла перед ним, сердитая, сжав кулаки, решительно и храбро глядя ему в глаза.

— Простите, Владимир Ильич, что я так кричу,—вдруг спохватившись, проговорила она.

— Ладно, кричите,—ответил Ильич. Он призадумался, поглядывая на Сашу, словно оценивая действительную силу ее чувства.— По-моему, так: если любишь, да по-настоящему, надо жениться.

— Да ведь не позволяют!—прошептала Саша.

— Надо бороться!.. А то какая же это любовь...

Они подошли к речке и остановились.

— Да ведь это партия не позволяет, Владимир Ильич,—в отчаянии сказала Саша.

— Кто?!

— Он у меня партийный. Вот и говорят ему, что нельзя! Слишком острый момент. Что с партией будет, если все переженятся,—горестно заключила она.

Ленин так и вонзил в нее глаза.

— Какой дурак вам это сказал?!—вновь багровея, крикнул он.

— На заводе. Секретарь комячейки.

— Нет, вы подумайте!—вне себя воскликнул Ильич.—Что они именем партии делают?! А?!

Он задохнулся и долго не мог перевести дух, держась за сердце.

— Владимир Ильич!—вне себя взмолилась Саша.—Милый! Да разве вам можно так волноваться... И зачем я вам это все рассказала,—в отчаянии бормотала она.

— Не ноймте!—прикрикнул Ильич.—Суть сейчас тут не в вас, а в партии! Сколько у нас еще тупиц и ослов!

Он быстро пошел наверх к дому. Саша едва поспевала за ним.

— Кем работает ваш жених?

— Электротехник.

Вдруг он остановился, словно внезапная мысль задержала его.

— Вот что. В пятницу Надежда Константиновна, Мария Ильинична и Белов уезжают в Москву. Приведите ко мне вашего жениха.

— Да что вы, Владимир Ильич!—закачала она головой.—Ни под каким видом. Посторонним строжайше запрещено.

— Приведите! Я ему посоветую, как говорить с этим... с секретарем, чтобы вам разрешили свадьбу.

— Нельзя!—сказала Саша решительно.—Ни за что!..—она робко взглянула на Ильича.—Вы действительно посоветуете?

Владимир Ильич кивнул головой.

Саша заколебалась.

— Да и как он пройдет? Через ворота его не пропустят.

— Ну, это моя печаль,—произнес Ильич.—Видите ли, товарищ Белов убежден, что он изумительный конспиратор... Что он все видит и знает... Так? Ну, а я конспиратор похлеще,—сказал самодовольно Ильич.—Я тут нашел одну лазейку в заборе, о которой не знают ни он, ни его молодцы... Идемте-ка, я покажу... Да что вы стоите?—Саша все еще пребывала в какой-то испуганной нерешительности.—Идемте! В жизни надо быть смелой. А если любишь—вдвое смелей... За мной!

●

В пятницу под вечер Коля нетерпеливо шагал взад и вперед по полянке горкинского леса. Но вот он замер. Среди деревьев мелькнул темный поношенный Сашин жакетик. Саша сделала Коле безмолвный знак, он поспешил за ней.

Продравшись сквозь густой кустарник, они подошли к забору, ограждавшему горкинский парк. Там, в зарослях, среди крапивы и огромных лопухов была в высоком глухом заборе дыра—два штакетника, поваленных рухнувшей от ветра сосной. Очевидно, это и был тот самый лаз, который обнаружил Ильич.

Теперь Саша и Коля быстро бежали вверх по дорожке к дому. Вдруг оба они отпрянули в сторону. Вдали стояли двое мужчин. Улучив момент, Саша и Коля скользнули к дому, к дверце черного хода.

Дверца вела в сени, а из сеней—к лестнице, крутой и темной.

Лестница оканчивалась на небольшой площадке. Саша тихонько приоткрыла дверь и, убедившись, что в комнате никого нет, знаком приказала Коле следовать за ней.

Вот и закрытые двери ленинского кабинета. Саша окинула Колю заботливым оком, как бы оценивая его внешний вид, быстрой рукой пригладила ему вихры, одернула его пиджачок.

— Так помни же,—прошептала она.—Ни слова с ним о политике... Ни под каким видом! Понятно?

Коля согласно кивнул головой.

Саша легонько постучалась в дверь.

Кабинет Ленина, куда они вошли, был очень просторен. Недалеко от двери, за ширмой, стояла кровать. В глубине, возле огромного окна, откуда открывался чудесный вид на горкинские аллеи, стоял большой письменный стол. У стены—книжный шкаф. Ленин сидел за столом.

— А!—сказал он.—Так вот он каков, наш герой!.. Ну садитесь, садитесь,—радушно проговорил он Коле, который в смущении мял кепку.—Вы, Саша, пойдите посторожите, чтобы никто не вошел, а мы с ним тут потолкуем...

Саша еще раз, за спиной Ильича, погрозила Коле пальцем и приложила палец к губам. Коля мотнул головой в знак того, что он понял ее и будет тверд.

Саша вышла. Быстро прошла она в одну из комнат второго этажа, откуда из окна видны были ворота и главная аллея. Прильнула к окну. Аллея была пуста, у ворот, как всегда, находилась охрана.

...В кабинете между тем уже завязался разговор.

Ленин с живым и жадным интересом человека, изголодавшегося по новостям, слушал Колю.

— В общем, не жалуемся, Владимир Ильич,—бойко рассказывал Коля.—На заводе в целом неплохо... Сознательные довольны. Вот только нэп захлестывает!

— Вот как?

— В субботу три парня пришли в галстуках в клуб... Семенов, партийный, ребенка в церкви крестил... Комсомолка Телегина, Владимир Ильич, губы красит... А крановщица из сталелитейного, та и вовсе за нэпмана вышла замуж... Обсудили этот вопрос на профсоюзном собрании.

— Ну и что решили?

— Повысить рабочую бдительность ввиду остроты момента.

— А в чем же она, острота?

— Как—в чем?..—удивленно протянул Коля.—Да ни в чем!—спохватился он вдруг.—Так... В общем всё... Владимир Ильич,—добавил он робко.—Саша мне говорила, что вы нам хотите помочь?

— Ну, конечно, конечно... Обязательно помогу.

Владимир Ильич некоторое время молча глядел на него.

— Скажите, вы электротехник?

— Д-д-а...

— Есть у меня, друг мой, к вам одна просьба.

Владимир Ильич здоровой левой рукой выдвинул нижний ящик стола и откуда-то из самых дальних его глубин извлек знакомый нам ящичек—тот самый, который Белов в спешке засунул в шкаф. Это был радиоприемник.

— Вы как: в этом деле разбираетесь? Починить можете?—спросил Ленин.

— Попробуем...—неуверенно ответил Коля.

... Саша между тем внимательно смотрела в окно. Вот кто-то показался на аллее, она прильнула к стеклу, затаив дыхание. Но человек прошел к одному из флигелей и скрылся.

...Коля чинил приемник, а Ильич спрашивал его:

— Так кто же он все-таки, этот ваш секретарь?

— Да что! Человек он верный. В гражданку был комиссаром. Орден имеет, Маркса читал... Нет, мужик ничего. Но зашивается малость... Да и правда, от таких дел зашьешься!..

— А какие дела?

— Как—какие?—покрутил головой Коля.—Каждый день собрание за собранием.

— А зачем собрания?

— Что вы, Владимир Ильич?—заметил Коля, увлеченный починкой.—Как—зачем? Оппозиция-то что делает! Теперь не то, что на нашем заводе, в любой мастерской день и ночь дискуссии. На прошлой неделе у нас три дня и три ночи завод стоял, спорили без передыху.

— Вот здесь, по-моему, надо соединить,—наклонился низко-низко над приемником Ильич, чтобы скрыть волнение и не спугнуть Колю.—Кто же от оппозиции выступает?

— Не приведи бог!—махнул рукой Николай.—И троцкисты, и мясниковцы, и шляпниковцы, и сапроновцы... Такое творится, что господи боже мой... Вот завтра опять собрание... Да что это я!—вдруг спохватился он, увидев лицо Ленина.

Некоторое время они молчали и глядели друг на друга, оба бледные как полотно. И Коля забормотал:

— Чего это я... Не верьте, Владимир Ильич... Сбрехнул... Какие собрания?! Никаких собраний! Вот и готов приемничек!—заторопился он.н—Атенна где у вас, Владимир Ильич? И заземление?

Но в этот миг в кабинет ворвалась Саша и крикнула:

— Белов приехал! Сюда идет!

— Спокойно!—сказал Ильич. —Положите это сюда!—он указал Коле на приемник и на нижний ящик стола.—Идите черным ходом и сразу сворачивайте в березовую аллею. Не спешите. Я его придержу... А что касается до вашего дела—женитесь. Завтра же! На зло дуракам! Скажите, что Ленин позволил.

Коля едва успел радостно охнуть, как Саша пулей вытащила его из кабинета.

Они кубарем скатились с лестницы. Затем выскочили из дверей, побежали по березовой аллее.

Белов уже стоял в кабинете Ленина и передавал ему письма, привезенные из Москвы.

— Это от Калинина Михаила Ивановича... Это от Дзержинского, он сам в воскресенье приедет... А это от Кржижановского... Что с вами, Владимир Ильич?—спросил он вдруг, вглядываясь в лицо Ленина.

— Ничего.

— Вы здоровы?

— Вполне.

Белов быстрым оком окинул кабинет:

— У вас никого не было?

— Кто же мог быть?—сказал, прищуриваясь, Ильич.—Заборы высокие и глухие. Начальник охраны—былой агент «Искры», опытный конспиратор Белов,—он указал на Белова.—Вы сколько раз при царе нелегально границу переходили?

— Семь.

— Ну вот!.. Попробуй-ка, обмани вас! Сквозь стену увидите.

— Не-ет, тут что-то не то...—говорил все более и более беспокойно Белов.

Скромненько вошла Саша и потупилась, прислонившись к косяку двери. Белов так и вонзился в нее глазами:

— Кто тут был?

— Друг мой, Григорий Михайлович,—сухо проговорил Ильич.—Насколько я понимаю, я вам уже все сказал... Прошу вас, идите позавтракайте с дороги и отдохните. А Саша мне почитает. Давайте-ка Шиллера! А, Сашенция?

●

Вечер того же дня. Столовая верхнего этажа. Кипит старенький самовар. За длинным столом, накрытым цветной клеенкой, сидит Надежда Константиновна, перед ней груда вскрытых конвертов—со всего мира пишут Ильичу. Низко склонилась она над листом бумаги, быстро бежит перо.

Неподалеку от стола Мария Ильинична примеряет Саше новое платье, которое, видимо, перешивает из своего. По столовой во всю ее длину неторопливо расхаживает Белов, в руках у него стакан горячего чаю в подстаканнике. Он ходит, беседует и время от времени отхлебывает чай небольшими глотками.

— Ну что ж,—говорила оживленно Мария Ильинична,—платье вполне приличное... Да ведь и надевала я его всего раз пять... Вот тут заберем,—она заколола булавками.— Длина хороша... Рукава немного поднимем... Так... Так... Вот только эти оборки...— говорила она с сомнением...—Надя, ты не знаешь—носят сейчас такие оборки или нет?.. Надя!

— А?—откликнулась Надежда Константиновна. Она оторвалась от письма и недоуменно поглядела на золовку.—Не знаю,—в раздумье сказала она, почесав кончиком ручки переносицу.—В Швейцарии, помню, они были в моде... Но ведь это было в 1916 году...

— Оставим оборки!—решила Мария Ильинична. И стала снимать с Саши истыканное булавками платье.

Белов походил по комнате, отхлебывая глоточками чай. Усмехнулся, сказал:

— Удивительный народ эти женщины!.. Ну какая, к черту, разница—идти в загс в оборках или без них?..

— Вы-то уж, конечно, пойдете в загс без оборок!—парировала Мария Ильинична под общий смех. Звонко смеялась и Саша, стоя за раскрытой дверью, словно за ширмой, и переодеваясь.

— Послушаю, спит ли Владимир Ильич,—сказала она, когда смех утих.

И вышла. Белов проводил ее своим острым взглядом.

— Вас удивляет, что девушка хочет быть в день своей свадьбы нарядной?—спросила Мария Ильинична.

— Нет,—отвечал Белов.—Меня удивляет не это... Меня удивляет свадьба.

— Чья? Саши?

— Да. Откуда вдруг взялся жених, если его никогда раньше не было?.. Экий нежданный-негаданный... Молниеносный жених.

— Откуда?—Надежда Константиновна снова оторвалась от писем.—Вы когда-нибудь что-нибудь слышали про любовь, Григорий Михайлович?

— Все это, может быть, так... —раздумчиво протянул Белов и поставил стакан на стол.—Но вот уже третий день, как Саша какая-то странная... Что-то она хитрит...

Наступило удивленное молчание. Надежда Константиновна рассмеялась:

— Это Сашура-то!.. Григорий Михайлович!—с упреком добавила она.

Вошла Саша.

— Спит,—сказала она с обычной легкой своей улыбкой.—И тихо так спит... Так спокойно.

...В кабинете Владимира Ильича действительно было тихо. Однако Ленин не спал. Он лежал на кровати. На тумбочке стоял починенный Колей радиоприемник, а на голове Ильича были наушники. Ильич жадно слушал. Разноязычные голоса мира долетали до него, глуша и гася друг друга. И все же сквозь все помехи и шумы звучал сочный, холеный дикторский голос.

Сначала мы слышим только английские слова, потом на фоне этих приглушенных слов звучит перевод:

— ...И то, что мы уже раньше неоднократно сообщали... Не является ли все это поводом для той бури, которая началась в России и к которой, затаив дыхание, прислушивается весь цивилизованный мир? Действительно, ведь Ленин не просто болен. Всего лишь два дня назад профессор Б., прибыв из Москвы в Берлин, заявил, что дни Ленина сочтены... И конечно, как это всегда бывает, именно в этот момент началась

борьба среди его приверженцев. Троцкий против Бухарина, Бухарин против Каменева, Каменев против Шляпникова и Преображенского... То, что не могли сделать орудия, направленные против большевиков, сделают эти распри. Все колеблется, в то время как умирающий Ленин лежит без движения в Кремле. Нам кажется, что...

Ленин снял наушники, положил их на тумбочку. Откинулся на подушки. А наушники на тумбочке продолжали попискивать и гудеть...

...В столовой пили чай.

— Ну вот,—говорила, улыбаясь, Надежда Константиновна Белову.—Постепенно все проясняется. Значит, оказывается, вы тоже хотели жениться... Да еще на актрисе!

— Ну, а дальше, дальше-то что?—спрашивала Саша, глядя на Белова любопытными глазами и как бы умоляя его продолжать рассказ.

— Дальше—плохо,—сказал, махнув рукой, Белов.—Поехал нелегально в Россию с литературой, сел в каталажку, сбежал, опять сел... Ну-ка плесните еще,—сказал он, протягивая стакан Марии Ильиничне.—А когда вернулся в Швейцарию, прошло... гм... кажется, лет семь или девять. Прихожу в театр—нету моей актрисы. Где? Неизвестно. Даже не помнят такой фамилии. Нет и нет!.. Так-то вот!.. А все-таки живет же где-нибудь в мире моя актриса? А? Как вы думаете? Ведь живет!—сказал он вдруг серьезно и грустно.

— Какой вы чудный, Григорий Михайлович,—воскликнула внезапно Саша, кинулась к нему и крепко обняла его.—Никто вас не знает, а вы чудный!—с силой, просто и искренне сказала она.—Ну что у вас за пуговица на пиджаке?—досадливо спросила она.—От пальто! Дайте я перешью. Снимайте, снимайте!..

— А вот и Володя!—радостно поднялась Надежда Константиновна.

И вдруг все разом смолкли. Вид у Ленина был такой, что у всех перехватило дыхание.

— Что с тобой?—Надежда Константиновна в тревоге подошла к нему.

— Завтра мы едем в Москву,—спокойно, но глухо сказал Ильич.

Все онемели.

— Ка-ак в Москву?—проговорил наконец Белов.

— Налей-ка мне чаю, дружок,—сказал Ильич Марии Ильиничне, садясь к столу.

— Что с тобой, тебе плохо?—в волнении держа его за руки, говорила Надежда Константиновна.

— Я абсолютно здоров,—Ильич нежно поцеловал ее в лоб.—Просто мы едем в Москву.

— Надеюсь, вы шутите, Владимир Ильич?—сухо спросил Белов.

— Нисколько.

— Вы никуда не поедете!—строго молвил Белов.—Я ответствен за вас перед Политбюро. Вам нельзя ехать, доктора категорически запретили. И вы не поедете! Или я сейчас позвоню в Москву.

Вдруг Ленин встал. Мы сразу увидели в нем человека той несгибаемой силы, который всегда перед нами, когда мы думаем об Ильиче.

— Звоните куда угодно, товарищ Белов!—сказал Ленин.—Я сказал, что поеду, и значит, поеду... Надеюсь, вы меня знаете, товарищ Белов?!

Знакомый нам цех большого завода, где Саша рассказывала рабочим о Ленине. Сейчас здесь буря—идет одно из тех партийных собраний, обсуждавших вопрос об оппозиции в партии, которые характерны для конца 1923 года. Цех забит людьми, все в движении, все кипит.

Когда открывается эта сцена, стоит невероятный шум. Крики: «Вон, долой, гони его!»—обращены к представителю оппозиции, который стоит на небольшом возвышении. Оратор держится спокойно. Он что-то говорит, но его слов не слышно среди крика сотен людей. Председатель—тот самый секретарь комячейки Трофимов, который запретил Коле и Саше жениться,—тщетно бьет обрубком стальной трубы о станок, пытаясь успокоить собрание. Наконец шум утихает и оратор получает возможность продолжать.

— Товарищи!—спокойно говорит он.—Криком рабочего человека не запугаешь. Мы не нервные, мы в тюрьмах сидели. Я такой же большевик, как и вы!

И снова вихрь криков:

— Братцы, чего он вкалывает-то?!

— Довольно!—кричит разгоряченный Коля из толпы рабочих.

— Не бузи! Дай человеку сказать!

— Цекисты хвастаются успехами,—выкрикивает оратор.—Но этих успехов добился рабочий класс вопреки ЦК и партийному аппарату. Рабочей партии аппаратчики не нужны. Нас пугают, что без аппарата партия станет неорганизованной и безликой. Ложь! Демагогия! Клевета на пролетариат! Неверие в рабочее самосознание, в классовый инстинкт масс! Прямая дорога к гибели!

— Да что ты все гибелью-то стращаешь?! Погибай сам!

— Довольно! Гляди, взопрел!

— Слазь!—кричит багровый от возбуждения Коля.

Снова невероятный шум. И опять видно: оратор что-то говорит, но слов не слышно. И опять Трофимов барабанит о станок обрубком трубы. А когда наступает относительная тишина, говорит:

— Товарищи! Есть указание развернуть дискуссию. Так давайте же, товарищи, развернем. Только, товарищи, дисциплинированно. Говори, товарищ, но поясней!—обратился он к оратору.—А то ты, гляди, взмок, а все еще ничего непонятно.

Шум поутих, заговорил оратор:

— Дискуссии нам нужны не временные, а постоянные!.. Перенести полемику в массы! Все декреты предварительно обсуждать в ячейках. Демократия без ограничений, вплоть до свободы фракций. Не дергать, не руководить, не обязывать!

Оратор перевел дух. И в тишине раздался чей-то недоумевающий звонкий голос:

— Братцы, да ведь такой партии контра враз фитиль вставит.

Хохот. Коля заложил в рот три пальца и пронзительно свистнул.

— Долой!

— А ты чего?—толкнул его некий парень, стоявший рядом.

— Ничего!—яростно огрызнулся Николай.

— Дай говорить!

— Кому?! Этому?!

Парень с силой ударил его кулаком в грудь. Коля отлетел от удара к стене, ринулся на противника. За каждого вступились. Началась свалка.

И среди шума свалки оратор взывал:

— ЦК вступил на опасный путь. ЦК нарушает заветы Ленина, пользуясь тем, что любимый наш вождь прикован к кровати и не может постоять за себя.

— Не трожь Ленина!—рабочий грозно двинулся к оратору.

— И ЦК не трожь!

— Сымай его, братцы!

Толпа, гудя, надвигалась на оратора, а он продолжал кричать, хотя его слова были едва слышны:

— Не запугаете! Мы стоим на единственно правильном, на партийном пути. Будь Ленин здоров, он был бы с нами!

— Нет, я не с вами!—раздался вдруг громкий, сердитый голос.

Многие услышали этот возглас и удивленно оглянулись.

С высоты станков, на которых стояли рабочие, было видно, как кто-то в пальто, в низко надвинутой кепке, пробирается к возвышению для оратора. Его сопровождали двое: женщина в длинном платье и коренастый мужчина.

Вот он показался на возвышении. Сдернул левой рукой кепку. И только сейчас, зато сразу, почти мгновенно, весь огромный цех стих, не веря своим глазам. Долго длилась эта странная тишина. И в тишине раздался чей-то наивный, радостный голос:

— Братцы! Это же Ленин!

Тишина все еще продолжалась. Толпа чего-то ждала, затаив дыхание, не веря своим глазам.

— Он!.. Ленин!—крикнул кто-то. Это был Коля.—Товарищи, Ленин!—Опять удивленно и радостно крикнул он.

И, словно это было сигналом, буря, шквал криков и аплодисментов разорвали воздух. Люди кричали, махали фуражками, смеялись и плакали, глядя на лысого человека, который стоял на возвышении и вытирал лоб кепкой, смятой в левой руке.

●

Крохотная телефонная комната в Горках. Здесь Мария Ильинична и Саша. Мария Ильинична говорит по телефону с Кремлем.

— Был в Кремле!?—встревоженно повторяет она слова, которые слышит.—А затем куда-то уехал?.. И Надежда Константиновна с ним?.. Как?! Уже часа три назад?—все более и более тревожно говорила она.—Нет, его тут нет. Я говорю, не приезжал сюда... Странно, очень странно!.. Прошу немедленно сообщить, как только вы что-нибудь узнаете...—Она положила трубку на рычаг и взволнованно зашагала по комнате...—Ничего не могу понять! Это внезапное решение ехать в Москву...—Она остановилась, озаренная внезапной догадкой.—Уж не сболтнули ли ему что-нибудь?..

— Да кто ж это мог сболтнуть?—с чистосердечным недоумением откликнулась Саша.

Мария Ильинична растерянно пожала плечами, подошла к окну и остановилась, глядя в парк.

Близилась ночь. Было уже совсем темно, светились только дальние огоньки. С силой и свистом ветер гнул верхушки деревьев да гнал по траве мокрые листья, завивая их в круг и унося в осень, в тьму.

Вдруг резко зазвонил телефон.

Мария Ильинична схватила трубку.

— Да-да... Я!.. Да, Мария Ильинична...—крикнула она в нетерпении...—Как? Как?... На заводе?!—она в недоумении взглянула на Сашу, продолжая жадно слушать.—Значит, он был на заводе?

— На заводе?—ошеломленно переспросила Саша и вдруг застыла. Смутная догадка мелькнула у нее в голове, и эта догадка с каждым мгновеньем росла, становилась огромной и страшной.

—На заводе?—еще раз переспросила Саша побелевшими губами.

А Мария Ильинична продолжала говорить в телефон, слушая чье-то сообщение:

— Узнал о собрании?.. Не может этого быть!.. Значит, ему кто-то сказал?—в гневе сказала она и тут же в ужасе проговорила:—В очень плохом состоянии?.. Едет в Горки?..—Она положила трубку, едва держась на ногах.

— Я так и думала!—сказала она.—Кто-то сболтнул... Безжалостные люди!..—жестко и яростно проговорила она и вышла.

Саша шагнула за ней. Ни жива ни мертва, она поднялась по лестнице—ноги были, как ватные. Раздался знакомый автомобильный гудок. Саша рванулась к окну. Так же, как в первой сцене, с высоты окна было видно, как Надежда Константиновна, Мария Ильинична и Белов выводят из автомобиля больного, обессиленного Ильича и медленно вводят его в дом—шаг за шагом, шаг за шагом...

●

Ночь. Мягко, почти неслышно постукивают большие старинные часы с циферблатом, украшенным знаками зодиака. Два часа ночи.

Это уже не просторный кабинет Ильича, а небольшая комната неподалеку от кабинета. Белые занавески. На столике лекарственные пузырьки с этикетками.

На кровати недвижный Ленин. Глаза его закрыты.

Рядом на стуле Надежда Константиновна. Поодаль, возле столика с лекарствами, безгласная, словно окаменелая, Саша.

Вот Ленин зашевелился, открыл глаза.

— Надя, ты?

Лампа, затененная абажуром, бросала неясные блики на Надежду Константиновну, склонившуюся над изголовьем.

— Я, Володя.

— Ну, вот видишь, как все получилось...—немного смущенно проговорил Ильич.

Он помолчал, в то время как Надежда Константиновна поправляла подушки.

— Ничего,—сказал он.—Все будет хорошо. Все будет хорошо...

И вдруг Надежда Константиновна заплакала. Она плакала, эта сильная, мужественная женщина, горько, отчаянно, припав лицом к одеялу, и рыдания сотрясали все ее тело. Он медленно вынул из-под подушки платок, нежно приподнял ее голову и стал медленно вытирать слезы с ее лица.

— Ну, что ты плачешь, дорогая моя!—тихо сказал он.—Пойми: моя болезнь—это та же тюрьма. Четыре стены. Скованы руки,—он с трудом, медленно поднял правую руку, как бы иллюстрируя эти слова.—И трудно выкарабкаться... Но помнишь, что было самое страшное в тюрьме? Смириться! Вот так и сейчас. Станешь смирным—тогда конец, я знаю себя!.. А вот поехал в Москву, побыл у рабочих, и мне уже лучше. Гораздо лучше, чем все эти месяцы. Сашенция, нуте-ка чаю!

Он приподнялся и сел на постели. Саша выбежала за чаем.

— Теперь поправлюсь,—сказал Ильич.—Только не скрывайте от меня ничего! Ведь глупо же! Чушь, ребячество! Негодяи хотят расколоть партию, а вы скрываете это от меня.

Быстро вошла Саша со стаканом чаю в подстаканнике. Ильич принял из ее рук стакан, отхлебнул.

— Отличный чаек!—сказал он с наслаждением.—А каковы рабочие! Как они этого крикуна разделали. А? Вот это схватка!—продолжал он в восторге.—Кстати,—вдруг обратился он к Саше.—Привет вам от Коли. Мы с ним там виделись.

— С кем, с кем?—спросила повеселевшая Надежда Константиновна.

— Видишь ли, есть на земле некий Коля...—сказал Ильич, не сводя с Саши лукавых глаз.

Он не договорил. Стакан вдруг упал на пол и вдребезги разлетелся.

Лицо Ильича побелело от приступа сильной боли. Надежда Константиновна и Саша бросились к нему. Он лежал, откинувшись на подушки.

— Ну что, ну что?—проговорил он досадливо, едва слышно.—Чего вы так испугались? Ну стало чуть хуже, а сейчас опять ничего...—говорил он побелевшими губами. Он затих.

Они бесшумно сели на свои обычные места ночного дежурства.

Тишина. Чуть слышно постукивали часы.

— Тюрьма!—проговорил вдруг Ильич.

— Володя, ты спишь?—забеспокоилась Надежда Константиновна.

Он не ответил. Опять пришла тишина.

●

— Тюрьма!—снова негромко сказал Ильич.—И невозможно выкарабкаться... Проклятая!...

Он замолк. Тихо стучали часы. Ильич задремал. Перед ним была пустая, ночная стена—в неясных и слабых бликах. Вдруг она озарилась неверным и странным светом. Что это? Тюрьма?

Да, тюрьма—петербургская «предварилка» на Шпалерной улице. Комната для свиданий. За решеткой, отгораживающей посетителей от арестованных, стоит совсем молодая Надежда Константиновна. Сколько лет утекло с тех пор? Много! Почти вся жизнь... Видимо, в тревожном полузабытьи пришли к Владимиру Ильичу эти обрывки пережитого и бегут, бегут в ночной тишине, сменяя друг друга.

Стоит у решетки Надежда Константиновна, пришедшая на свидание к Владимиру Ильичу. Тюремный надзиратель неторопливо расхаживает по комнате, и, когда он несколько отдаляется, Ленин начинает быстро шептать. Мы видим юное лицо Надюши и слышим голос Ленина—самого Ленина мы не видим:

— Соколовского высылают этапом в субботу, а у него нет теплых сапог. Надо, Наденька, непременно достать... Передайте через родственников Петрову, что я ему написал письмо. Спрятал в книгу «Апостол Павел», на странице тридцать второй. Пусть возьмет в тюремной библиотеке... А теперь держите...

В руку Наденьки молниеносно перешел крохотный комок тонкой бумаги.

— Две листовки вчера написал...—еще комочек,—четыре письма товарищам...—еще комок,—двадцать восемь страниц моей книги,—последний комок,—проект нашей программы... Прочтите и посоветуйтесь.

И резкий голос надзирателя, обрывающий всю эту сцену:

— Время кончилось, прерываю свидание!

...И словно сразу погасло все—опять пустая ночная стена дома в Горках в неясных отсветах лампы. Вдруг, разорвав ее, распахнулись двери. Что это? Комната. Да. Она очень мала.

Распахнул дверь высокий мужик-сибиряк. Он в сильном подпитии. Остановился в дверях, вглядываясь мутными глазами. В комнате почти темно, свет исходит только от маленькой керосиновой лампы.

— Хозяева дома?—спросил у кого-то вошедший.—Нету? Так-так... А ты все читаешь?—сказал он, обращаясь все к тому же, невидимому нам. Ну читай, читай!.. Трое у меня таких ссыльных жили... Вроде тебя. Один в чахотке усох... Другой повесился. А третий пить стал, до шайтанов допился, в буран померз... А ведь тоже спервоначалу книжки читали... Тут, барин, читай не читай, а один вашему брату конец. Это тебе не котлетки жевать! Тут дело дремучее, лес. Сибирь!

Помолчал, хохотнул и, шатнувшись, вышел.

Теперь мы увидели того, к кому он обращал свою речь. Ленин сидел у стола при слепом свете лампы, читал. Как ни в чем не бывало перевернул страницу, когда говоривший ушел.

За окном была черная ночь. Шумела тайга. Играл ночной, сильный ветер.

...Колыхнулась комната, все поплыло и закачалось, как на волне. Море! Горячее, южное, все пропитанное светом и солнцем.

Капри. На прозрачной, как небо, волне качается старая рыбачья лодка. В лодке Ленин, Горький и каприйский рыбак Джиованни Спадаро.

Спадаро учит Ленина, как ловить рыбу «с пальца», то есть лесой без удилища.

— Кози: дринь-дринь... Капиш?—говорит Спадаро.

Заколыхалась леска, Ленин подсек, повел ее и, выхватив рыбу из морских глубин, закричал с восторгом ребенка и азартом охотника:

— Ага! Попалась! Дринь-дринь!

И Горький и Спадаро захохотали—так заразителен был смех Ильича.

— Дринь-дринь!—говорил смеясь Спадаро.—Синьор дринь-дринь! И он стал снимать рыбу с лески.

— Хороший мужик!—сказал про Спадаро Ленин.

— Чудесный!—отозвался Горький.—Он меня о вас спрашивал. Царь не словит его, говорит...

Оба они рассмеялись.

— И ловко работает!—сказал Ленин, с удовольствием наблюдая, как Спадаро орудует крючками и лесками.—Но наши работают бойчей,—сказал он, помолчав.

— Вот это, пожалуй, сомнительно,—возразил Горький.

Ильич покосился на него:

— Гм-гм... А не забываете вы Россию, голубчик, живя на этой шишке? А? Хорошо тут на Капри, а все тюрьма. В Россию вам надо, в Россию!

...И, будто ответствуя этому призыву, побежали колеса. Поезд. Но нет, это не русский поезд—не те вагоны, да и надпись на вагоне, обозначающая маршрут, не русская. Это немецкая надпись.

Купе захудалого галицийского поезда—дело происходит в Австро-Венгрии. В купе несколько человек—коммерсанты средней руки, военные.

Один из пассажиров—пожилой офицер из военных чиновников—похрапывает в углу. Всхрапнув, он просыпается. Осоловело оглядывается вокруг, взгляд его останавливается на ком-то, кто, видимо, сидит на противоположной скамье.

— Кто арестованный?—спрашивает он.

Мы не видим того, к кому обращен вопрос, но слышим ответ:

— Русский. Задержан, как подданный врага.

Офицер закуривает сигару.

— Ну, господин русский,—обращается он к невидимому нам человеку,—что вы скажете о делах на войне? Не пройдет и месяца, как французы перестанут стрелять.

— И отлично!—слышен ответ.

Несколько озадаченный офицер выпускает клуб сигарного дыма.

— А еще месяца через три развалится ваша армия.

— Совсем хорошо!

— Гмм,—мычит офицер.—Оказывается, мы с вами единомышленники. Прекрасно! Не выпить ли нам?

Теперь мы видим того, к кому обращено это предложение. Это Ленин. Он сидит рядом с жандармом, вооруженным винтовкой.

— Пожалуй,—говорит он.—Но только за то, чтобы развалилась также и армия кайзера. И английская. И ваша австрийская.

— О!

— И чтобы не только французы, но все солдаты перестали стрелять друг в друга.

— О!!

— А стреляли бы в тех, кто затеял эту войну.

Молчание. И возглас из дальнего угла:

— Вот так русский!

— Он хуже русского!—кричит офицер.—Он против войны! В тюрьму!!

...И сразу лозунги на красных полотнищах:

— Долой грабительскую войну!

— Мир, хлеб, земля и свобода!

— Мир хижинам—война дворцам!

Это площадь возле Финляндского вокзала в день возвращения Ленина в Россию. Вечер. Факелы и прожектора над морем голов. Вот толпа загудела, колыхнулась. Из дверей вокзала вышел с друзьями Владимир Ильич. Остановился, снял кепку.

Какой-то солдатик потянул Ленина за рукав:

— Идем!

Внизу, в пятнадцати-двадцати шагах на панели стоял броневик.

— Залазь,—сказал Ильичу солдатик.—Дай подсоблю.

Он подсадил Ленина на капот броневика.

—Лезь на самую башню!—сказал он.—Чего ты?—ответил он на недоуменный взгляд Ильича.—Это не заграница, народу тут много. Надо, чтоб всем слыхать!..

Ленин на башне броневика, в распахнутом пальто.

— Товарищи!—начал он.—Пролетарии всего мира следят, затаив дыхание, за революционным Питером. Вспыхнула величайшая из революций!

Грянули аплодисменты. Заколыхались транспаранты, закрыли кадр. А когда он вновь приоткрылся, перед нами была все та же стена ленинской комнаты в Горках, слабо освещенная лампой. Зашевелился на кровати Ильич, Саша бросилась к нему.

— Вам плохо, Владимир Ильич?

Он открыл глаза и некоторое время молча смотрел на нее. Потом медленно провел ладонью по ее волосам.

— Славная ты моя!—сказал он.—Ох, как мне нужно выздороветь! Хотя бы еще лет на пяток... Мне надо быть с партией. Надо! Сколько еще трудного впереди. Может быть, я хоть чем-нибудь да смогу ей помочь... Ну не пять, хоть два года... Только вот эта проклятая слабость!—проговорил он и откинулся на подушки.

Встрепенулась в кресле Надежда Константиновна:

— Что?... Что случилось?

— Ничего,—с заботой и лаской сказал Ильич.—Все отлично. Спи, моя дорогая. Это я так, спросонок...

●

И вот уже зима. Отряхивает снег с валенок и полушубков рабочая делегация в прихожей дома в Горках. Надежда Константиновна говорит им:

— Только ненадолго, товарищи уральцы. Я вас очень прошу. Не надо его утомлять.

Вместе с Надеждой Константиновной члены делегации проходят в просторную комнату, где стоит елка, которую Ильич устраивал для детей местных крестьян.

Люди идут на цыпочках, в полной тишине. Вдруг нерешительно останавливаются: в глубине комнаты, возле огромного окна, выходящего в заснеженный парк, сидит на передвижном кресле Ильич.

— Что ж вы, товарищи?—слышится голос Ильича.—Подходите поближе, рассаживайтесь... Вот так... Ну, как из Златоуста доехали? Как с жильем в Москве? Устроили вас?—озабоченно спрашивал Ленин.

— Все хорошо... Устроились... Да вы не беспокойтесь, Владимир Ильич,—говорили, усаживаясь, рабочие.

Но когда расселись, настало молчание. Люди смущенно покашливали, потирали ладони, не зная, с чего начать разговор.

— Нуте-с, рассказывайте, рассказывайте,—заговорил, заметив смущение, Ильич.—Да чего вы так? Правда, мы еще с вами мало знакомы,—пошутил он, но...

— Есть у нас тут один,—сказал, улыбаясь, кто-то из рабочих,—говорит, что с вами знаком.

— Кто-кто?—спросил, обводя всех глазами Ильич.

— Да вот—он.

Человек, на которого указали, был действительно нам чем-то отдаленно знаком.

— Мухин,*—смутившись, представился человек.—Может, помните?

— Мухин?—Что-то не припоминаю.

— Да как же!—заволновался Мухин.—Я вас отлично знаю. В семнадцатом я вас с каким-то другим гражданином спутал.

Общий смех.

— А после,—совсем смешавшись, закончил Мухин,—я к вам в Смольный пришел... Вы мне еще винтовку дали.

— Позвольте, позвольте,—вдруг вспомнил Ильич.—Солдатик?... Такой... гмм... как бы это сказать... не очень толковый?—заметил он осторожно, боясь обидеть.—Так, значит, вы теперь в Златоусте, рабочий.

---

* Персонаж одного из предыдущих кинорассказов о Ленине.

— Уже мастер цеха, Владимир Ильич.

— Мастер!—с живым интересом воскликнул Ильич.—А ну, расскажите-ка поподробней.

— Уж не знаю, чего тут рассказывать,—смутился Мухин.—Был на гражданской войне. В Крым шел вместе с уральцами... Ну, и нарассказывали они мне об этом заводе... А не пойти ли тебе, думаю, Мухин...

●

Крохотная комнатка Саши. Раскрытый баул, тот самый, который был в ее руках, когда она пришла в Горки. Саша укладывает в него свои вещи. Уложила платьице, сшитое Марией Ильиничной, зубную щетку, домашние туфли, одеколон. И каждую вещь, укладываемую в баул, сопровождала тяжелым вздохом.

●

— Значит, прокатный цех имеет сейчас три стана,—заканчивал Мухин свой рассказ Ильичу,—красносортный, мелкосортный, листопрокатный,—продолжал он, не замечая, что вошла Надежда Константиновна и встала за стулом Ильича, давая понять, что время беседы истекло.—А мартеновский цех мы вовсе заново выстроили. Все своими руками.

— Молодцы!—от всего сердца воскликнул Ильич.

— Захвалите, Владимир Ильич,—возразил, улыбаясь, один из рабочих.

— Сейчас хвалю, а когда-нибудь, может, и поругаемся,—весело отозвался Ильич.—Великолепно, товарищи! Господа капиталисты уверены, что мы без них ничего не сумеем сделать. Придем на поклон. Как бы им не пришлось нам кланяться,—воскликнул он.—И поклонятся, вот увидите, дайте срок!—оживленно, с сердитым блеском в глазах говорил Ильич.

●

Саша, уже по-дорожному, в жакетке и косынке, стояла возле закрытых дверей чьей-то комнаты. Постучалась.

— Григорий Михайлович, можно к вам?

Вошла в комнату и в нерешительности остановилась.

Белов сидел за столом и вырезал из куска твердого дерева курительную трубку. Сразу видно было, что Саша сильно взволнована.

— Григорий Михайлович... Я давно... хотела... вам... это... сказать...—она запиналась после каждого слова,—но все не решалась. Струсила!—сказала она с нескрываемым отвращением к самой себе.—А теперь решила сказать и уйти из Горок.

Белов как ни в чем не бывало продолжал строгать края трубки.

Она с трудом выдавила из себя:

— Вы ведь знаете,—был такой Коля...

Белов поднял голову, как бы припоминая.

— Действительно был такой Коля,—ответил он,—или что-то в этом роде... Ты даже, кажется, хотела пойти с ним в загс?

— Теперь все кончено, Григорий Михайлович! Навсегда!! Это ничтожество и болтун.

Белов опять принялся за трубку. Она собрала все свои силы для окончательного признания:

— Григорий Михайлович... Помните, Владимир Ильич уезжал в Москву... На завод? И вернулся совсем больной? Так это я во всем виновата,—она перевела дух.—Это я привела сюда в дом этого болтуна, и он все разболтал Владимиру Ильичу,—произнесла она.

— Так, так-так,—Белов внимательно осмотрел свою трубку.—А провела ты его сюда как?

— Владимир Ильич нашел в заборе пролом... Шутил над вами,—не без ехидства добавила Саша.—Белов, мол, уверен, что он великий хитрец. Так я, говорит, хитрее его.

— Так и сказал?—Белов перестал вырезать.

— Так, Григорий Михайлович.

— Ну, вот что,—Белов снова взялся за трубку.—Заметь-ка при случае Владимиру Ильичу, что хотя он искусный подпольщик, а я всего-навсего простофиля, но я отлично все знал. И что твой Коля тут был. И что разболтал. И что приемник чинил.

— Какой приемник?—Саша ошалело уставилась на Белова.

— Вот этот самый,—Белов вынул из ящика стола знакомый нам приемник.—И, кстати сказать, отвратительно починил. Я с тех пор сам чиню.

— Вы знали о Коле?—обомлев, проговорила Саша.—И никому ничего не сказали?

— Да.

— Но как же так? Ведь это же просто ужас!.. Владимиру Ильичу необходим абсолютный покой.

— Видишь ли,—Белов отложил трубку в сторону.—Сначала я тоже так думал. А потом понял, что разный бывает покой. Да разве же может жить Ленин, ничем не интересуясь, не стараясь узнать, что творится вокруг?—Белов встал и странно было слышать силу и страсть в его обычно спокойном и тихом голосе.—Жить, как в колодце, глотая пилюли, вымаливая у смерти лишний час, словно подачку... Ленин!.. Нет!!—крикнул он, как бы обрубая самую мысль, что Ленин может так жить.—Да мы бы давно убили его, если бы отняли у него борьбу и людей!..

●

...—Ну, помню я его, теперь превосходно помню!..—говорил Ленин. Он уже был у себя в комнате. Тут же была и Надежда Константиновна.—Такой крестьянский солдатик! Из самых захолустных... А вот теперь—мастер цеха. Златоустовский металлург!—с гордостью произнес Ильич.—Да, домны, мартены, прокат,—это, конечно, отлично. А все-таки, главное—это Мухин!—с какой-то глубокой, гордой, счастливой улыбкой закончил Ильич.

— А теперь почитай мне, Надюша,—сказал он, помолчав.—Я что-то себя неважнецки чувствую.

— Что такое?..

— Ну, вот сказал, и уже тревога,—заметил Ильич.—Ничего, просто устал. Читай, дорогая.—Он опять помолчал.— Джека Лондона... «Любовь к жизни». Там, где ты утром остановилась.

Надежда Константиновна раскрыла книгу и стала читать:

—«Он сел и стал думать о самых неотложных делах. Обмотки из одеяла совсем износились, и ноги у него были содраны до живого мяса. Последнее одеяло было израсходовано. Шапка тоже пропала и вместе с ней спички, спрятанные за подкладку.

Он посмотрел на часы. Они все еще шли и показывали одиннадцать часов. Должно быть, он не забывал их заводить».

Саша на цыпочках вошла в пустой просторный кабинет Ленина. В руках у нее был радиоприемник. Пока она водворяла его в ящик письменного стола—место, очевидно, указанное ей Беловым, из соседней комнаты отдаленно звучал мерный голос Надежды Константиновны, продолжавшей читать:

— «Взошло яркое солнце, и все утро путник, спотыкаясь и падая, шел к кораблю на блистающем море. Погода была прекрасная. В этот день он сократил на три мили расстояние между собой и кораблем, а на следующий день—на две мили. К концу пятого дня до корабля все еще оставалось миль семь, а он теперь не мог пройти и мили в день...»

Саша задвинула ящик, вышла из кабинета, вошла в комнату, где были Ленин и Крупская, и тихонько села на свое обычное место.

Мы не видим ни Крупской, ни Ленина, мы видим только Сашу и слышим голос Надежды Константиновны:

—«До корабля оставалось теперь мили четыре, не больше. Он видел его совсем ясно, видел и лодочку с белым парусом, рассекавшую сверкающее море. Но ему не одолеть эти четыре мили. Судьба требовала от него слишком много... Он закрыл глаза и бесконечно бережно собрал все свои силы... Он крепился...»

Голос Надежды Константиновны внезапно и разом умолк. Это было так странно и неожиданно, что Саша испуганно подняла голову. Секунда мертвой и страшной тишины, и вдруг отчаянный крик Надежды Константиновны. Саша вскочила. Книга Лондона как камень упала на пол.

Упала, да так и осталась лежать.

И сразу на экране темнота.

Длинная, долгая темнота.

И медленно из темноты стол, накрытый клеенкой. Чашки, стакан в подстаканнике, старенький самовар.

Это знакомая нам столовая, где мы видели семью Ильича и где Мария Ильинична шила как-то платье для Саши. Теперь комната пуста—за столом ни одного человека.

Только у дверей стоят Белов, Саша и комендант. Вот комендант закрыл дверь, вложил ключ в замочную скважину.

Поворот ключа, и дверь заперта.

И еще и еще повороты ключей—одна за другой замыкаются двери горкинского дома.

Вот закрыта комната, где мы видели Ленина с рабочими и где все еще стоит елка.

Закрыта «диванная», где стоял гроб Ленина и где на полу видны остатки хвои.

Трое людей, что закрывают пустой горкинский дом, в котором уже нет Ленина, стоят в дверях просторного кабинета Ильича.

Все такой же этот кабинет, все на месте, но Ленина нет.

Все так же далеко за окном простирается горкинский парк. Но Ленина нет.

Все так же лежат бумаги и карандаши на столе. Но Ленина нет.

И уткнулась вдруг в угол двери Саша, изо всех сил стараясь побороть рыдания.

Затворилась за нами дверь—за нами, потому что мы остались в ленинском кабинете.

Щелкнул замок, раздался характерный звук повернутого в скважине ключа. За дверью послышались удаляющиеся шаги. Далеко-далеко хлопнула дверь, видимо, выходная. И все смолкло. Пустой, запертый дом.

Только мы одни во всем доме. Мы в кабинете. На календаре двадцать первое января—день смерти Ленина. На часах—они остановлены—без пяти минут шесть.

Но что это? Чей-то неясный, далекий голос начинает вдруг слышаться в тишине, крепнет, растет.

— Двадцать первого января окончил свой жизненный путь товарищ Ленин. Умер человек, который основал нашу стальную партию, строил ее из года в год, вел ее под ударами царизма, обучал и закалял ее в бешеной борьбе с предателями рабочего класса, с половинчатыми, колеблющимися, с перебежчиками...

Чей это голос? Это—радио! На столе стоит приемник, и сквозь наушники слышен голос приглушенный и скорбный, как голос страны в эти страшные дни:

— Но его физическая смерть не есть смерть его дела. Ленин живет в душе каждого члена нашей партии. Каждый член нашей партии есть частичка Ленина... Ленин живет в сердце каждого честного рабочего...

Лежат книги, которые читал Ленин. Вот и томик Лондона с рассказом «Любовь к жизни». Лежит пенсне Ленина на шнурке.

Палка Ленина—он опирался на нее, когда гулял по парку.

Звучит голос из радиоприемника:

— Ленин живет в сердце каждого крестьянина-бедняка. Ленин живет среди миллионов колониальных рабов.

Передвижное кресло, в котором сидел Ленин, покрытое стареньким пестрым пледом. Пузырьки лекарств с этикетками. И такая знакомая каждому—помятая, серая ленинская кепка.

А голос из приемника все громче и громче:

— В европейской развалине мы являемся единственной страной, которая под властью рабочих и крестьян возрождается и смело смотрит в свое будущее... Боритесь, как Ленин, и, как Ленин, вы победите!..

А. Власов

ПО СЛЕДАМ ИСТОРИИ

18 июля 1917 года Владимир Ильич Ленин, накинув на плечи непромокаемое пальто Я. М. Свердлова, покинул свою квартиру на Широкой улице. Партия, тревожась за судьбу своего вождя, решила надежно укрыть его от юнкеров, разгромивших редакцию «Правды» и собиравшихся арестовать Ленина.

Верные товарищи подготовили Владимиру Ильичу убежище на Выборгской стороне, а затем в квартире рабочего-большевика С. Я. Аллилуева на 10 Рождественской улице. На Выборгскую и держал Ильич путь ранним июльским утром 1917 года.

Опасен был каждый шаг. За любым углом могла таиться засада.

Трудно сейчас даже представить грозную атмосферу, царившую тогда в городе. Впрочем, попытаемся это сделать с помощью одной из постановочных групп студии «Мосфильм».

...От улицы Ленина — бывшей Широкой — до Саблинской рукой подать. Здесь Ильич,



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ». Артист М. Штраух, исполняющий роль В. И. Ленина, и артист В. Санаев в роли рабочего Емельянова

наверно, хаживал не раз. Может быть, и в тот памятный день, покидая свою квартиру, прошел он через перекресток, который сейчас превращен умелыми руками кинематографистов в уголок старого, отжившего мира.

У булочной—длинный хвост усталых, бледных женщин в черных платках и шляпках старинных фасонов.

Слышится угрожающее цоканье копыт. По улице проезжает отряд казаков. Снуют оборванные газетчики.

Это—будущие кадры фильма «Рассказы о Ленине». Кинокартина, которую ставит «Мосфильм», состоит из трех новелл. Съемки первой части—«Подвиг солдата Мухина»— в основном проводятся в Ленинграде, в тех самых местах, где развивались события июля 1917 года. Интересно, что и первые съемки совпали по времени с календарными датами подлинных событий.

— Это, собственно, не совпадение,—объясняет постановщик Сергей Юткевич.—Так было задумано. Дело в том, что мы стремимся придать художественному фильму максимальную достоверность. Кроме того, съемки в исторических местах помогают актерам полнее перевоплощаться. У них появляется внутренняя приподнятость. Подлинные вещи, окружающая обстановка, специфические условия накладывают свой отпечаток и, если хотите, даже подсказывают артистам и режиссерам правильное решение образа. К примеру, возьмите Разлив, где мы снимаем многие

кадры, в том числе и сцену «Зеленого кабинета»...

Там, где начинается станция Тарховка, железнодорожные пути пересекает асфальтированная дорога, которая ведет к озеру Разлив. Уже из вагона электрички видна скульптура Ильича. Мимо проезжают поезда, мчатся машины. А там, дальше, зеленеют леса, слева рябит на солнце озеро, через которое переправился Ильич со станции Разлив в свой «зеленый кабинет». Дорога идет по берегу.

Еще километра три-четыре, и мы—на съемочной площадке. Она напоминает лагерь. Палатки, фургоны грузовиков с аппаратурой, деревянные скамейки, бачки для воды и пищи и даже умывальники, прибитые прямо на деревьях. Но все это расположено справа от дороги, а слева—запретная зона. Там густая нетоптанная рощица. В центре на небольшой лужайке виднеется ствол упавшего дерева, большой пень и деревянная колода. Это и есть «зеленый кабинет».

Рабочие подтягивают к нему электрические кабели, осветители, несмотря на солнечный день, устанавливают прожекторы и зеркала для подсвечивания. Оператор А. Москвин, приложив руку козырьком ко лбу, в который раз придирчиво осматривает место будущих съемок. Ему что-то не нравится. Короткая команда—и двое молодых помощников осторожно входят в рощицу с ручным насосом. Они обрызгивают листья деревьев, кустов и траву светло-зеленой клеевой краской. У всех на виду рощица светлеет, преображается. Этого и добивался оператор.

Устанавливается киноаппарат. Его объектив нацеливается на «зеленый кабинет». Москвин на миг прильнул к аппарату—и опять раздается команда. Кто-то из подсобников забегает за рощицу и устраивает дымовую завесу. Она придает фону глубину.

●

Но вот все предварительные работы закончены. Идет третий час дня—время, когда должны подъехать загримированные артисты. Из-за поворота показывается «Победа». Она останавливается у лагеря, и из машины выходят М. Штраух в гриме Ленина и О. Ефремов в гриме Дзержинского. Сходство настолько велико, что захватывает дух от волнения.

М. Штраух и О. Ефремов горячо разговаривают о чем-то между собой. Их реплики пока не соответствуют тексту сценария, написанного М. Вольпиным и Н. Эрдманом, но жесты, интонация, походка—все это до удивления знакомо нам. Актеры медленно направляются в рощицу, где режиссер уже определил исходный рубеж съемки.

В это время по дороге проезжает автобус с экскурсантами, осматривающими исторические места в Разливе. Слышатся удивленные восклицания. Автобус скрипит тормозами, и шофер вместе с пассажирами выскакивает из машины. Десятки восхищенных глаз следят за невиданной картиной.

Экскурсанты приветствуют артистов и нехотя покидают площадку, где довелось им испытать, пожалуй, самое сильное во всей экскурсии впечатление.

Режиссер хлопает в ладоши, требуя внимания, и актеры начинают...

●

Во второй половине июля 1917 года Ленин поселился под видом финна-косаря за озером Разлив на сенокосном участке старого большевика-подпольщика, рабочего Сестрорецкого завода Н. А. Емельянова. Здесь Владимир Ильич продолжал работу над рукописью «Государство и революция», отсюда он руководил деятельностью Центрального Комитета, поддерживая через Емельянова и его сыновей постоянную связь с посланцами партии.

Ранним утром, сохраняя полнейшую конспирацию, Сережа Емельянов привез Дзержинского на лодке к Владимиру Ильичу. Ленин приветливо встретил гостя. И вот они идут между деревьями в «зеленый кабинет». Ильич, посмеиваясь, расхваливает свои апартаменты.

— Вот мой стул, стол,—говорит он и указывает на пеньки.—И что особенно хорошо—потолок высокий.

Дзержинский поднимает лицо к небу, смотрит на листву деревьев, на облака и в тон хозяину высказывает опасения—не будет ли протекать в дождь крыша.

Оба весело смеются.

— А запах сена чего стоит!—продолжает Ильич, но мысли его уже далеко. Он углубился в газеты, привезенные Дзержинским.

Тогда и тот приступает к деловому разговору. Но Ленин перебивает его—сначала надо пообедать, а потом браться за дела. И он решительно поднимается, прихлопнув



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ». В. И. Ленин принимает Ф. Э. Дзержинского (артист О. Ефремов) в своем «зеленом кабинете» в Разливе

газеты камнем, чтобы ветер не унес их из «кабинета».

— Какой ухой вас угощу!—обещает Ленин.—С дымком!

Сложные политические вопросы вплетаются в их разговор.

Ленин доказывает необходимость вооруженного восстания и утверждает, что оно станет возможным не позднее сентября—октября.

Это предсказание вождя революции было неожиданным даже для некоторых его ближайших соратников. Орджоникидзе в своих воспоминаниях писал: «Все это я слушал с напряженным вниманием. Впечатление было ошеломляющее. Нас только что расколотили, а он предсказывал через месяц-два победоносное восстание».

С вниманием и верой слушает слова вождя Дзержинский. Артисту Ефремову удалось достигнуть в сцене беседы с Ильичем большой непринужденности и естественности. Кажется, что эпизод нельзя сыграть лучше, что надо немедленно фиксировать его на пленку. Но, когда снимается фильм об Ильиче, надо перепробовать сотни вариантов одной и той же ситуации, чтобы выбрать из удачных самый удачный, наиболее близкий исторической действительности.

Вновь и вновь артисты «танцуют от печки». Оценивается каждый жест, каждая реплика. То и дело возникает спор.

С большим упорством, без передышки трудятся артисты. Проходит час, два, три. Можно без конца следить за тем, как шлифуются, оттачиваются отдельные эпизоды, как постепенно вырисовывается картина, воссоздающая несколько минут кипучей, до отказа наполненной трудом и борьбой жизни Ильича



На съемках эпизода у дома Емельянова в Разливе. Слева направо: артист А. Кутепов, исполняющий роль Я. М. Свердлова; Н. Емельянов, член КПСС с 1904 года; режиссер С. Юткевич; артист В. Санаев, исполняющий роль Н. Емельянова

...Случилось так, что в момент съемок в Разлив приехал Николай Александрович Емельянов. Не надо рассказывать, с каким волнением ждал коллектив группы отзыва о своей работе от участника исторических событий.

Произошла захватывающая встреча старого большевика со своим молодым «двойником»—артистом В. Санаевым (см. фото).

— Похож!—воскликнул Емельянов и тоже разволновался.

Нахлынули воспоминания. Николай Александрович долго говорил о жизни Ильича в Разливе, показал сорокалетний дуб, который был посажен сыновьями Емельянова. Владимир Ильич давал тогда шутливые указания—как сделать, чтобы деревцо прижилось.

Емельянова познакомили со сценарием, с некоторыми сценами. Режиссура не знала, каким образом удавалось Я. М. Свердлову незаметно для окружающих попадать во двор к Емельянову. Осмотрев местность, С. Юткевич решил, что вернее всего Яков Михайлович подплывал на лодке к задней границе участка. Так и решено было снимать.

Емельянов подтвердил, что догадка правильна. Лодка, которая сейчас хранится в музее Революции, была единственным транспортным средством для связных Центрального Комитета.

●

Ильич всегда черпал свою творческую энергию в мыслях и чаяниях простых людей. Вот почему тема «народ и Ленин» проходит красной нитью по всем трем новеллам, составляющим фильм «Рассказы о Ленине». В первой тема простого человека воплощена в образе солдата Мухина, перешедшего на сторону большевиков. Во второй, которая носит название «Лишняя капля» (сценарий Н. Погодина), на экране появится рабочий Листратов—страстный обличитель бюрократизма. Третья новелла (автор Е. Габрилович) переносит нас в 1923—1924 годы. Тяжело больной Ленин—в Горках. В эти тяжелые дни Ильич не прерывал связь с партией, с народом.

Работа над двумя последними новеллами еще впереди. А сейчас группа «Мосфильма» рассаживается по машинам. Пора отдыхать. Завтра с утра опять съемки: группе предстоит показать отъезд Ленина в Финляндию на том самом историческом паровозе, который недавно был торжественно передан правительством Финляндии правительству СССР.

Но это завтра. А сегодня домой...

●

Машины покидают Разлив. А когда они въезжают в город, он уже затихает. Затихает и улица Ленина.

Но чуть глянет солнце—вновь забурлит жизнь. Город проснется, жизнерадостный, могучий, красивый, как тот дубок, что посажен в Разливе в саду старого большевика Емельянова его сыновьями и Лениным.

Ленинград, август

Из архивных материалов

ПЛАН ГЕРОИЧЕСКОЙ КИНОЭПОПЕИ

Тридцать лет тому назад группа советских кинематографистов, возглавляемая С. М. Эйзенштейном, приступила к работе над фильмом «Октябрь», выпуск которого был приурочен к десятилетию Великой Октябрьской революции.

Начав подготовку фильма, мы встречались со многими участниками Октября, историками, очевидцами. Работа приобрела огромный размах.

У Эйзенштейна возникла мысль создать серию картин и, начиная с картины «Стачка», посвященной забастовочному движению рабочих в царской России, показать историю, подготовку революции, самую революцию, гражданскую войну и мирное строительство Советского государства.

С этой целью нами вырабатывались планы целой серии сценариев. Одним из звеньев этой работы было создание сценария, посвященного героическому походу Таманской армии, который А. С. Серафимович назвал «Железным потоком». Для того чтобы собрать материалы, мы беседовали не только с писателем А. С. Серафимовичем, но и со многими другими людьми, знавшими историю Таманской армии.

В те времена формировались позиции и традиции молодого еще советского киноискусства.

Сергей Михайлович Эйзенштейн так изложил свою точку зрения на задачи советского кинохудожника:

«Как мог бы я, художник, говорить о чем-либо ином и более свободно, чем о жизни, в которой я принимаю участие вместе со всеми моими товарищами, чем о том чувстве, какое я испытываю, участвуя в ней? Я не член Коммунистической партии. Значит ли это, что я должен отказаться от изложения на экране всего того, что я чувствую действенного и волевого в массах, совершивших революцию, продолжающих делать ее, от выражения тех чувств и тех идей, которыми так богата в своей глубине жизнь новой России, которые испытываю я сам, которые владеют мною и от которых никто сегодня — ни поэты, ни музыканты, ни художники всех других областей искусства — не могли бы устраниться без ущерба для своего искусства? Разве сущность художника не в том, чтобы выражать свою эпоху?».

И это были не слова. Это была сущность творческой деятельности: пытливо изучать, вникать в окружающую действительность, собирать факты для обобщения их в художественные образы нашей эпохи.

И, когда в марте 1928 года на экранах страны появился фильм «Октябрь», это была только часть, притом небольшая, тех гигантских планов, которые вынашивал Эйзенштейн для того, чтобы создать галлерею картин, посвященных великой революции.

Публикуемый ниже один из вариантов сценария «Железный поток» включает материалы, собранные нами в то время, сведения, услышанные из уст участников и свидетелей событий. Образ «Железного потока» волновал Эйзенштейна, так как в нем он видел возможности художественного показа неумолимого хода истории, хода революции, ломающей все преграды и все препятствия на своем пути, показа неизбежности ее окончательной победы.

Главным героем этих историко-революционных фильмов должна была стать революционная масса. Из калейдоскопа героических поступков отдельных людей должна была сложиться великая картина революционного героизма народа. Нам хотелось противопоставить старому, буржуазному кинематографу новое, революционное киноискусство, открыть и проложить новые пути, которые так успешно были намечены в картине «Броненосец «Потемкин» . Многое не удалось осуществить, многое было осуществлено неправильно, но стремление подчинить искусство интересам социалистической революции ярко выражается во всех планах, наметках, эскизах С. М. Эйзенштейна.

Еще в октябре 1927 года мы думали выпустить фильм «Октябрь» в нескольких сериях, и «Железный поток» должен был стать одной из них, но недостаток времени и огромный размах работы над фильмом «Октябрь» не позволили это осуществить. Сценарий «Железный поток» остался недоработанным и не был снят. Но, перечитывая обнаруженные ныне в архиве С. М. Эйзенштейна рукописи, мы вновь и вновь вспоминаем о том, какие поистине неисчерпаемые запасы тем, сюжетов имеются в истории нашей страны для создания волнующих картин о героической борьбе советского народа за свою свободу, независимость и счастье.

Гр. АЛЕКСАНДРОВ

НЕОПУБЛИКОВАННАЯ ЧАСТЬ СЦЕНАРИЯ „ОКТЯБРЬ"

В связи с десятилетием Великой Октябрьской социалистической революции в 1926—1927 годах готовилась постановка нескольких фильмов, посвященных этой знаменательной дате. Для координирования этой работы была создана специальная кинокомиссия при Центральной Октябрьской комиссии. На первом же заседании 16 декабря 1926 года главное внимание комиссия сосредоточила на фильме, который должен был ставить С. М. Эйзенштейн.

В архиве С. М. Эйзенштейна, хранящемся в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ), находятся многочисленные материалы, характеризующие огромный размах работы по созданию фильма и сложный процесс подготовки. Надо прежде всего отметить, что первоначальный замысел фильма «Октябрь» (по сценарию С. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова) сильно отличался от того варианта, который появился на экранах страны в марте 1928 года. Картина об Октябрьских днях представляла часть грандиозной киноэпопеи, которая включала и Февраль 1917 года, и Октябрьский штурм, и гражданскую войну, и мирное строительство социализма.

Первоначальные поиски сценарного плана шли в самых различных направлениях. В бумагах С. М. Эйзенштейна сохранился небольшой листок, на котором сверху написано: «1-я схема 7 ноября 1926 года». Так, в день девятой годовщины Октябрьской революции зародился план эйзенштейновского «Октября».

«О К Т Я Б Р Ь»

0. М[ожет] б[ыть] февраль (?)

1. Февраль—июль. Подготовка. Приезд Ленина. Красная гвардия. Работа в массах.

2. II-й съезд. Смольный—Зимний. Гор. Дума. Наступление Краснова. Бегство Керенского. Телеф[онная] станция.

3. Укрепление власти. «Одиночество». Декреты (все перебивают).

Саботаж. Крест[ьянский] съезд. Похороны жертв.

За? Брестск[ий] мир. Разгром Учредилки.

4. Железный поток. Как расслоение. Вифлеемская звезда. Борьба с белыми. Похороны под скалой (*на полях*: Всесоюзный масштаб. «К звезде»!).

5. Астраханск[ие] степи. Нажим контрреволюции. Рождение Конармии. Войско Иисуса Христа. Книга выручает.

6. Разруха. Тыл. Продналог. Мешочники. Голод. Бандитизм. Интервенция. Чека. Вошь.

7. Перекоп. Лава. Ад. Противопоставление организованной Красной Армии, ее дея-

тельность. Огненная дивизия пашет. Запашка (*на полях*: Враг сломлен. СССР очищен. К строительству!)

7, 8, 9 частей (?) С. Эйзенштейн».

В архиве отсутствуют какие-либо последующие схемы сценария,—по-видимому, они не сохранились или их не было. Важно отметить, что тема гражданской войны продолжает оставаться в центре внимания С. М. Эйзенштейна. Но и тогда, по-видимому, он понимал, что такой грандиозный охват темы труден для одного фильма. Поэтому, может быть, у С. М. Эйзенштейна созрела мысль об отдельном фильме о гражданской войне (который он, однако, так и не поставил). Об этом свидетельствует небольшой сценарный набросок, помеченный 18 января 1927 года.

1. ч. «Кончай войну». Фронт. Взрыв. Крупные орудия. Танки.

II ч. Заваруха (Дон—Ставрополь). Партизанщина.

III ч. «Железный поток» (Таманский и Астр[аханские] степи).

Слияние с IV див[изией].

IV ч. «Военком». Корпус.

V. Ростов, Торговая, Батайск. Уход на Южный фронт.

VI. Польский фронт. Смута. Пики. Животово. Замостье. Уход.

VII. Развал, разоружение. Врангель. Пахотьба.

Первые наброски сценария «Октябрь» датированы 21 января 1927 г. Судя по датам, стоящим на рукописях отдельных актов,—первый вариант сценария был закончен в конце января 1927 г. В основном он соответствовал первоначальному ноябрьскому наброску. Сценарий сохранился почти полностью, за исключением последней сцены 9-го акта, который должен был содержать картины завершения гражданской войны и начала мирного строительства. Первые четыре акта легли в основу окончательного варианта фильма. Это—Февральская революция, подготовка Октября, штурм Зимнего, Съезд Советов. Акт 5-й, включая события непосредственно Октябрьских дней, содержал и описание попытки наступления Керенского на Петроград, саботажа чиновников, сопротивления буржуазии. Этот акт кончался крестьянским съездом.

Акты 6—7—8 перенесли события из Петрограда на юг, в крестьянскую и казачью массу, на Кубань и Дон. Возникала новая тема—Октябрь и гражданская война. Эти три акта, представляющие самостоятельный интерес, публикуются нами ниже, по рукописи, хранящейся в ЦГАЛИ.

В начале февраля 1927 г. велась переработка сценария—возник новый его вариант, часть рукописей которого сохранилась в архиве. Для этого варианта характерно уже некоторое сужение рамок киноповествования. В основу здесь берутся октябрьские события, которые занимают пять актов, а шестой, заключительный акт вобрал в себя все события гражданской войны и, по мысли С. М. Эйзенштейна, являлся как бы подведением итогов Октября. Этот акт, предполагающий особое, вполне законченное решение фильма, представляет значительный интерес для изучения творческой лаборатории выдающегося советского режиссера. Он публикуется нами по рукописи.

5 марта 1927 г. был закончен третий вариант сценария, который и стал основой фильма. Он был утвержден «Совкино» и пущен в производство, но надо в то же время отметить, что подготовленный начерно к юбилейным дням фильм подвергся дальнейшей переработке.

В архиве С. М. Эйзенштейна сохранился еще один любопытный документ. Это его «раскладка» фильма на 2 серии. Она датируется 12 октября 1927 года. В письме в «Совкино» от 15 ноября 1927 г. С. М. Эйзенштейн писал: «В настоящее время мы приступаем к монтажу первой серии, в которую войдет материал от Февральской революции до Октября... после чего мы приступим к переработке второй серии». Вот этот документ:

ОКТЯБРЬ

Раскладка на 2 серии

Серия I

«ПРЕДОКТЯБРЬ»

1-я часть. Падение самодержавия.
Всем, всем, всем!
Братание.
Все по-старому. Очереди. Вр[еменное] прав[ительство] и дальше согласно выполнять требования союзников.
Мрак.
Приезд Ленина.

2-я часть. Стихийное выступление 3—5 июля вопреки директивам партии.
Расстрел на углу Невского и Садовой.
Правительство разводит мосты.
Буржуазия избивает рабочих.
«Правда» в воде.

3-я часть. Подъем Керенского после июльских дней.]
Репрессии.
Разгром особняка Кшесинской.
Разоружение 1-го пулеметного полка.
Тюрьмы. Партия в подполье. Восстановление смертной казни на фронте.
Шалаш Ильича.

4-я часть. Наступление Корнилова. «Во имя бога и Родины».

5-я часть. Паника правительства. Вр[еменное] пр[авительст]во открывает тюрьмы и вооружает рабочий класс.
Вооружение пролетариата.
Красная гвардия.
Оборона против Корнилова.
Смольный и потоки литературы.
Эмиссары Смольного и Дикая дивизия.
Братание с Дикой дивизией.
Арест Корнилова.

6-я часть. Корнилов ликвидирован, но пролетариат не выпустил оружия из рук.
Подготовка к Октябрю. Организация ВРК.
Общегородские митинги Красной гвардии.
Заседание 10 октября.
Смольный в канун Октября.
Выступление Красной гвардии.
Заняты ответственные пункты города.
Марш Красной гвардии.
Канун.
NB(6 частей по 325—350 метров)
1900—2000 метров.

Серия II
«ОКТЯБРЬ»

1-я часть. Утро 25-го.
«Вышлите устав».
Миноносцы и «Аврора» входят в Неву.
Правительство шлет броневики остановить «Аврору».
«Аврора» сводит мосты.
Казаки держат нейтралитет.
Керенский бежит в Гатчину за поддержкой войск.
Собираются делегаты на II съезд Советов.
Речь комиссара Вр[еменного] пр[авительства] Станкевича юнкерам.
Зимний наполняется юнкерами и ударницами.
Строются баррикады вокруг дворца.
Открывается Второй съезд.
Дворец-крепость.

2-я часть. Внешнее обложение дворца.
Вр[еменное] пр[авительст]во заседает не расходясь.
Проникновение агитаторов во дворец и начало разложения среди защитников.
Речь Дана и первые бои на съезде.
Перестрелка на площади.
Разложение и безразличие внутри дворца.
Работа Смольного и ВРК.
Большевистский президиум сменяет меньшевистский.

3-я часть. Кольцо обложения сужается.
Костры.
Речь Коновалова юнкерам.
Костры.
Матрос бросает бомбу во дворце.
Массовое присоединение частей и войск к съезду.
Разагитированная казачья артиллерия покидает дворец.
Меньшевики терпят крах по всей линии на съезде.
Перебежки и перестрелка на площади.
Агония защитников дворца и Временного пр[авительст]ва.
Сдаются ударницы.
7 часов вечера.

4-я часть. Предельное напряжение на площади.
Предельное напряжение на съезде.
Кольцо осаждающих предельно набухло.
Ультиматум.
Присоединение XII-й Армии.
Окончательное овладение съездом.
Сигнал—фонарь на Петропавловке.
Выстрел с «Авроры».
Штурм.

5-я часть. Взятие дворца и провозглашение Власти Советов на II съезде.
NB (5 частей по 400 метров, 2000 метров, или 6 частей. Вопрос композиции, а не метража).

12/X-27.

Фильм вышел на экраны в марте 1928 г. в одной серии. Огромные материалы, поднятые и подготовленные С. М. Эйзенштейном, были использованы в сравнительно небольшой степени. И сейчас, когда литературное наследие С. М. Эйзенштейна стало предметом тщательного изучения историков кино и когда его опыт по изображению величайшего исторического события XX века представляет большой познавательный интерес, вполне уместна публикация хотя небольшой, но полностью сохранившейся части грандиозного замысла Октябрьской киноэпопеи.

Публикуемые тексты подготовлены к печати старшим научным сотрудником Центрального государственного архива литературы и искусства СССР Ю. А. Красовским.

С. Эйзенштейн, Гр. Александров

ОКТЯБРЬ

Акт 6*

ДОНСКОЙ ВОЙСКОВОЙ КРУГ СДЕЛАЛ СВОЕ ДЕЛО.

Р-р-раз нагайкой по морде.

Шашкой—пулеметами—пиками—артиллерией.

ЗЕМЛИ ЗАХОТЕЛИ, СВОЛОЧИ?

Бац кулаком по морде!

В переносицу, в ухо, в живот ниже пояса.

ВОН С КАЗАЧЬЕЙ ЗЕМЛИ!

Детей—стариков—женщин
рубят казачьи сабли.

Бьются солдаты и бедные казаки с богатыми казаками и кадетскими офицерами.

Бегут, бросая хозяйства,
бедняцкие семьи—в повозках, арбах, на телегах
с детьми, с больными стариками.

Карьером заехав на мост, ткнулась арба носом, сломалась передняя ось.

Пробкой забили телеги дорогу.

Спасая свою жизнь, пробивались вперед сильные—били кольями, хлыстами, топорами,—еще больше забив проход.

Начальник армии, снявшись с позиции, разогнал пулеметом—скинул застрявшие повозки в воду, и понеслись галопом—волами, лошадьми и людьми—запряженные повозки.

Советская пехота прикрывала отступление.

Пошли в атаку казачьи пластуны.

Матюкали казаки—солдат.

С пеной у рта ругались враги, грозя кулаками.

Ругань дошла до предела,
бросив винтовки и шашки, пустили кулаки в ход.

Офицер-кадет бегал среди бойцов, стрелял из нагана, но не мог заставить казаков взять сабли.

Начальники красных отрядов сами пустились в кулаки.

Офицер подбежал к двум.

Оба казаки.

Один «красный».

Другой «белый».

Братья,
увидев друг друга, руки пожали, поцеловались.

Хлыстом ударив, заорал офицер
на Белого.

---

* Из первого варианта сценария. Публикуется с небольшими сокращениями.

Опомнившись, дал Белый брат в морду Красному брату.

Выручил казаков кавалерийский эскадрон.

Советские войска отступили.

Запылал фейерверком облитый керосином деревянный мост.

ВЫГНАВ ИЗ СТАНИЦЫ ИНОГОРОДНИХ

казаки переловили не успевших убежать стариков.

Их тела повисли высоко на шестах колодезных журавлей.

Казаки разрубили шашками

ДЕКРЕТ О ЗЕМЛЕ.

Советские лозунги—казаки разодрали старикам на портянки.

Хаты убежавших бедняков—подожгли.

По широкому шоссе, замедлив бешеный бег, двигался поток беженцев. С каждой проселочной ветки присоединялись к нему новые и новые потоки людей.

На поляне, среди ветряков, вытирая разбитые в кровь лица, собрались по-разному одетые люди.

КОМАНДИРЫ КРАСНЫХ ОТРЯДОВ.

Командиры смотрели по сторонам.

Кругом на горизонте стояли столбы белого и черного дыма.

Кругом горели покинутые станицы.

К ветряным мельницам, куда собрались командиры, с разных сторон стекались потоками повозок и телег перепуганные люди.

Собравшийся народ начал кричать, образовав

МИТИНГ.

На высокое крыльцо ветряной мельницы вышел

ВЫБОРНЫЙ НАЧАЛЬНИК СОВЕТСКИХ ВОЙСК

в грязной соломенной шляпе.

Начальник сказал затихшей толпе:

ПОДАТЬСЯ НЕКУДА.

Кругом пылали станицы.

КАЗАЧЬЕ И КАДЕТЫ ПОВАЛИЛИ СО ВСЕХ СТОРОН.

Со всех сторон прибывали повозки.

По всем тропинкам прибегали люди.

НАДО ПРОБИВАТЬСЯ К ГЛАВНЫМ СОВЕТСКИМ СИЛАМ НА СОЕДИНЕНИЕ.

Чуть не убили начальника Советских войск.

А ХОЗЯЙСТВА?

А НЕУБРАННЫЙ ХЛЕБ?

Командиры, вынув наганы, с тоской в глазах посмотрели на бушующую массу.

КТО НЕ ХОЧЕТ ВОЕВАТЬ—ОТДАЙ НАМ САПОГИ И ИДИ К КАЗАКАМ В ЛАПЫ

—сказал начальник в соломенной шляпе.

КТО ПОЙДЕТ ПОД ЗАЩИТУ СОВЕТОВ, ВЫЙДИ НАЛЕВО!

Долго в нерешительности раскачивалась толпа—разом—все перешли налево!

ВСЕ, СПОСОБНЫЕ НОСИТЬ ОРУЖИЕ,
ВСТАНУТ В РЯДЫ.

Казаки поспешно восстанавливают сгоревший мост.

ИДТИ НАДО ОРГАНИЗОВАННО

—продолжает говорить человек в соломенной шляпе.

ВЫБЕРИТЕ НАЧАЛЬНИКОВ—
ВЫБЕРЕТЕ РАЗ, А
ПОТОМ ОНИ БУДУТ НАД ЖИЗНЬЮ
И СМЕРТЬЮ ВОЛЬНЫ.

Баба, у которой начальник войск сбросил повозку с моста. Баба, ненавидевшая его в то мгновенье.

Баба, понявшая его силу,—когда по освобожденному [мосту] спаслись все.
Эта баба, взбежав по лестнице, указала на него.
Пристально посмотрев на него,
вспомнив его фигуру у моста.
Лесом поднятых рук—масса назначила его—распоряжаться жизнью и смертью.
Все руки опустились вниз.
Одна рука—
рука начальника поднялась.

НАДО ДВИГАТЬСЯ НЕМЕДЛЕННО.

Командиры отрядов встрепенулись,
Зашушукались на ухо.
Вдруг, замахав руками, закричали с вышки в толпу.
Они кричали:

НАДО ОТДОХНУТЬ.

Он поднял голову в соломенной шляпе, гневно оборвав их крик:

ЧИ Я НАЧАЛЬНИК!
ЧИ ВЫ?

Командиры, опустив головы, сошли с лестницы и отдали команду своим частям.
Тысячи нагруженных домашним хламом телег
медленно снимались с места, вытягиваясь в длинную линию по линии извилистого шоссе.
Начальник отдавал приказания.
Пулемет отогнал казаков от полувосстановленного моста.
К начальнику привели пленного офицера.
Повозка за повозкой вклеивалась в хвост огромного обоза.
Пленный оказался тем офицером, который заставил биться братьев.
В стороне от едущих беспрерывно телег
отряд поднял ружья, чтобы расстрелять кадета.
С повозки соскочил седобородый старик—увидев офицера, он закричал
на чуть не выстреливших солдат:

СТОЙ! МОЙ СЫН!

Сын обрадовался.

Старик попросил солдат подождать.

Потом, сорвав с сына погоны, застрелил из охотничьего ружья.

Бесконечная движущаяся линия телег теряла начало в пыльной дали.

В голове людского потока отряды красных войск несли знамя.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОЦИАЛИЗМ!
ДА ЗДРАВСТВУЕТ ТРУДОВОЙ НАРОД!

Солдат за солдатом проходили вперед.

У каждого солдата в обозе есть матери, жены, невесты, дети.

Каждый солдат бросил хозяйство на произвол казаков.

В каждой повозке навалено наспех крестьянское «добро»:
подушки, одеяла,
швейные машины,
дешевые стенные часы,
горшки, кастрюли,
зеркала, куры—и подушки, подушки...

За каждой повозкой плетется привязанная живность:
коровы,
свиньи,
козы,
собаки.

Штыки солдат торчат во все стороны,
солдаты идут кто как.

На штыках сушатся пеленки.

На лафетах орудий подвешены люльки.

На винтовках надеты для вентиляции сапоги.

В толпе солдат есть настоящие солдаты в гимнастерках и папахах.

Есть настоящие казаки на лошадях и в черкесках.

Но много рыбаков, парикмахеров, рабочих-бондарей, кузнецов, столяров, крестьян в разношерстных костюмах.

На соединение с красными, на перевал через хребет Кавказских гор,
беспрерывно набухая пристающими отрядами,
через изобилие спелых арбузов, помидор и груш,
через урожайные поля неубранной налитой кубанской пшеницы,
через июльский зной
держал поток свой путь.

Врезаясь в черноземное кубанское изобилие, многотысячная орава оставляла опустошение на своем пути, как оставляет его ползучая бескрылая саранча.

Акт 7

НА СОЕДИНЕНИЕ С КРАСНЫМИ.

Двести тысяч выгнанных с Кубани иногородних карабкаются по извилистым горным дорогам к перевалу.

6-ю НЕДЕЛЮ.

Второй месяц движется безостановочно поток, задерживаясь для того, чтобы чуть передохнуть и напоить лошадей. Вода в бочках иссякает; лошадей поят виноградным соком.

Последний хлеб доедают измученные дети. На ходу срывая фрукты и зелень, набивают себе животы старики и бабы.

Затягивают туже пояса у штанов худеющие солдаты.

Море неожиданно встает высокой стеной перед глазами с высоты перевала.

Перевалив через вершины, быстрее устремляется поток по петлями спускающейся дороге к морю.

В бухте, к которой ведет дорога, стоит броненосец «Гебен» и дымящие турецкие миноносцы.

Немецкий комендант, заметив катящуюся с гор орду, посылает навстречу разъезд в блестящих касках.

В снежно-холодной, замызганной Москве.

В полутемном зале «Метрополя» заседает ВЦИК.

НЕМЦЫ ПОСЛЕ УБИЙСТВА МИРБАХА
ТРЕБУЮТ ВПУСТИТЬ
В МОСКВУ 5000 НЕМЕЦКИХ СОЛДАТ.

Больной, усталый, Ленин читает постановление Совнаркома.

Усталые члены ВЦИКа решение принимают без спора.

ОТКАЗАТЬ!

Немецкий броненосец «Гебен» поворачивает бронебашни.

Офицер в блестящей каске ждет ответа от начальника в соломенной шляпе.

НЕМЕДЛЕННО ОСТАНОВИТЬСЯ,

СДАТЬ ОРУЖИЕ, ХЛЕБ, ФУРАЖ И ЖДАТЬ
ДАЛЬНЕЙШИХ РАСПОРЯЖЕНИЙ.

Если бы начальник и захотел выполнить приказ немецкого коменданта—он бы не смог этого сделать.

Никакой начальник не мог бы задержать двухсоттысячную массу, лавой катящуюся с гор.

Но начальник и не думал «захотеть»,

он вернул приказ обратно офицеру в каске.

Немецкий катер доставил отказ на корабль.

Лава, скатившись с гор, потекла по дороге, свернувшей вдоль черноморского берега.

Аккуратно по часам—подождал немецкий комендант.

Людская лава не останавливалась.

Броненосец дал залп из скорострельных орудий.

Снаряды не попали—

но лошади испугались.

Жеребец, ломая оглобли, встал на дыбы.

Человек двадцать схватили его за ноздри, уши, хвост, ноги—за гриву сволокли в канаву, скинули в канаву застрявшую арбу, и обоз пошел, не задержавшись ни минуты.

Подождав еще... немецкий комендант повернул хоботы 12-дюймовых.

12-дюймовые ахнули, выбросив тучи черного дыма.

Снаряд, попав в людскую гущу, взметнул вверх арбу с лошадьми, с подушками, с людьми.

Сверху только брызги и щепочки упали на землю.

Испуганные лошади понесли.

Обезумевшие от страха бабы и дети подняли крик и создали панику.

Равномерно и правильно попадали снаряды.

Коровы, лошади, люди стали падать.

Раненых, не слушая их стонов, поднимали, бросали в повозки.

Телеги застревали в ухабах—люди десятками хлыстов, костылями, лопатами, палками секли лошадиные животы и спины.

Лошади от адской боли или падали мертвыми или в смертельном страхе неслись карьером по камням без дороги.

Повозки перевертывались на ходу, из повозок вылетали дети, зеркала, раненые, подушки, зингеровские швейные машины.

Что бы ни упало на землю, все немедленно раздавливалось под колесами, копытами, под ногами несущейся обезумевшей массы.

Дорога повернула за высокую скалу.

Снаряды перестали попадать в цель.

Командирам красных отрядов чудом удалось повернуть артиллерию.

6 имеющихся пушек было наведено на море.

Одну пушку не могли остановить. Не могли потому, что вся прислуга была убита, и лошади, не управляемые никем, неслись без оглядки по каменистому пляжу.

6 пушек дали залп, но только из двух вылетели снаряды. Остальные оказались испорченными.

Два трехдюймовых снаряда, шлепнувшись в воду, разорвались далеко от стоящих кораблей.

Немецкий комендант, покраснев, отдал сигнал на берег.

С немецкими крестами на крыльях поднялись два гидроплана.

Туда, куда не долетали снаряды с броненосца, долетали бомбы с гидропланов.

Чуть успокоившийся поток—взбесился с новой силой.

6 пушек пришлось бросить.

Начальник ничего не мог сделать с командирами—командиры были бессильны над своими частями.

ТОЛЬКО БЫ УБЕЖАТЬ!

—было у всех в глазах и в сердце.

Раненых уже не подбирали.

Инвалидов уже не дожидались,

Упавшим уже не давали возможности встать.

С аэропланов было видно мчащуюся извивами живую цепь,

было видно, как быстро открывалась дорога, устланная пестрыми пятнами.

Этими пятнами были подушки, зеркала, швейные машины, остатки телег и лошадей.

Это были остатки раздавленных людей и трупики убитых ребятишек.

Наступала ночь.

На броненосце зажглись огни.

Кроме мертвых остатков промчавшейся лавы, в лучи прожекторов не попадалось ничего.

В утреннем предрассветном тумане

НА СОЕДИНЕНИЕ С КРАСНЫМИ

двигались потрепанные обозы, не останавливаясь ни на минуту и задерживаясь только для того, чтобы напоить лошадей.

Плакат за плакатом замерзшим клейстером наклеивают в Москве:

ПАРТИЙНАЯ МОБИЛИЗАЦИЯ!
МОБИЛИЗАЦИЯ ПРОФСОЮЗОВ!
ВСЕОБЩАЯ МОБИЛИЗАЦИЯ!
НА ФРОНТ! НА ФРОНТ! НА ФРОНТ!

Около Большого театра пулеметы, походные кухни, костры.

В театре—съезд.

В президиуме старик-крестьянин, переживший трех царей.

Докладчики, резолюции, сообщения:

НЕФТЬ—УГОЛЬ У БЕЛЫХ.

Экстренные сообщения:

МЕНЬШЕВИКИ ЗАХВАТИЛИ В ГРУЗИИ ВЛАСТЬ.

Под командой изящных офицеров—грузинских князей

укрепляются подступы к захваченному меньшевиками клочку земли.

Охраняя мост через глубокую пропасть, на неприступной скале раскинулся грузинский сторожевой лагерь.

От беспощадных казаков, стремясь

НА СОЕДИНЕНИЕ С КРАСНЫМИ

под огонь грузинских пулеметов попадает авангард идущего «потока».

Выстрелы впереди.

Беспокойство в обозе.

Командиры, солдаты бегут вперед, выскакивая из повозок, от жен и детей.

Уцелевшие остатки авангарда, прискакав, сообщили начальнику.

Начальник обсудил вопрос с командирами.

Командиры пришли к выводу:

ЕСЛИ ИДТИ ОБРАТНО—
ВЕРНАЯ СМЕРТЬ ПОД ШАШКАМИ КАЗАКОВ.
ЕСЛИ ИДТИ ВПЕРЕД—
ВЕРНАЯ СМЕРТЬ ПОД ПУЛЕМЕТАМИ И
ПУШКАМИ ГРУЗИН.
ЕСЛИ ОСТАНОВИТЬСЯ, ЖДАТЬ НА МЕСТЕ—
ВЕРНАЯ СМЕРТЬ ОТ ЖАЖДЫ И ГОЛОДА.

Между двух скал, как между двух стен,

застыл поток в мучительном ожидании.

В грузинском лагере пел граммофон, пел—потому что неприступная позиция гарантировала безопасность.

Красные командиры упали духом, потому что все выходы из положения обеспечивали верную гибель.

РЕВОЛЮЦИЯ И СОЦИАЛИЗМ

—было на знамени.

Смерть и гибель—было вокруг. Тоска была на лицах и в глазах измученных людей.

Вдруг, хитро улыбаясь, вернулись изодранные разведчики.

Разведчики темпераментным шепотом рассказали свой план.

Неприступные скалы...

Непроходимый от пулеметных засад мост...

Спокойная уверенность лагеря...

погрузились в быстро наступившую южную темноту.

Ни звука, ни света

не было ни слышно, ни видно в ущелье, где притаились тысячи людей.

Командиры отдавали распоряжения шепотом. Ощупью, в тьму, в сторону грузинского лагеря уползали красные отряды.

По отвесной стене скалы—вставая друг другу на плечи хватаясь руками за выступы и ветки кустов,

втыкая штыки в щели камней для упора,

тысячи загорелых—обросших бородами людей,

тысячи бойцов красных отрядов

в пропыленных изодранных одеждах,

в ненарушимой тишине карабкались вверх, пробираясь через неприступную стену, в тыл.

Белые были опрокинуты нечеловеческой энергией,

были опрокинуты беззаветной храбростью и бесстрашным риском—не боявшейся умереть за свободу [армией красных партизан].

Белые спаслись бегством,

уехав на лодках и пересев на пароходы,—пароходы, задымив, ушли прочь.

В грузинском лагере было брошено много снарядов,

16 пушек,

полевые кухни,

небольшой запас фуража

и граммофон с пластинками.

Артиллерийские лошади, получив фураж, поделились едой с коровами из обоза.

Была брошена приготовленная еда.

Партизаны набросились на еду...

Люди вылизали остатки пищи из котлов полевых кухонь.

Дети подобрали все хлебные крошки.

Внезапно поднялся ветер.

Внезапно набежали тучи.

Черные облака, закрыв снежные вершины, разразились проливным дождем.

Мутные потоки воды помчались с гор, смывая камни и деревья на своем пути.

По горной дороге, как по удобному руслу, понеслась вода.

В несколько секунд дорога превратилась в бурлящую горную реку.

Навстречу ползущему обозу обрушилась водяная масса, затопив до колен ноги и по ось колеса.

Чтоб не быть снесенными водой в пропасть, люди хватались руками друг за друга, хватались за повозки, за лошадей, за торчащие камни и корни кустов.

Ливень промочил насквозь их одежды.

Насквозь промочил брезентовые крыши арб, все подушки и одеяла.

Ливень усилился...

Сильнее понеслись мутные потоки воды вниз.

С обрывов хлестали водопады.

Между пропастью и отвесной стеной скалы,
обливаемые грязным водопадом,
залитые мчащейся струей воды,
срываемые ветром,
с нечеловеческими усилиями
партизаны, дети и женщины
боролись с взбесившейся природой.

Напор воды становился сильнее.

Вода скатывалась с края дороги в пропасть, тянула за собой.

Вода, победив старческую силу, унесла в пропасть старика.

Арба, покатившись назад, рухнула задними колесами с обрыва и, перевертываясь вместе с лошадью и сидящими людьми, исчезла в пропасти.

Артиллерийские лошади выбились из сил, удерживая пушки, в щиты которых упиралась сила мчащейся воды.

Вершок за вершком отступали лошади.

Вершок за вершком колеса пушек подходили к краю обрыва.

Вдруг сверху упал новый водопад, обрушился на дорогу.

Лошади, испугавшись, попятились.

Две пушки, перевернувшись хоботами орудий вниз, потащили за собой лошадей, перевертываясь по крутому каменному откосу.

Кавалеристы, спешившись, изо всех сил удерживали не понимающих опасности лошадей.

Человек за человеком проносился мимо, увлекаемый потоком.

Черные тучи, сгущаясь, закрывали свет.

В наступающей темноте дочерна загорелые худые люди, как звери, как черти, боролись с наступающей стихией воды.

Наступающая ночь скрыла от нас конец этой трагически отчаянной борьбы.

НА СОЕДИНЕНИЕ С КРАСНЫМИ.

Не останавливаясь, полз к последнему перевалу прошедший через огонь и воду— потрепанный многотысячный людской поток.

Падали не выдерживавшие лошади. Люди продолжали без остановки свой путь.

3-Й МЕСЯЦ.

Скрипели монотонно колеса.

3-й месяц напрягались мускулы ног.

В обозе уже не было видно грудных детей, уже поредели [стада] коров, уже с трудом можно было разыскать собаку.

Неустанно смотрели вперед глаза, не теряя надежды.

Перед глазами тяжело поднялись полчища черных грачей.

Ветер принес запах разложения.

Начальнику подали бумажный лист, сорванный с телеграфного столба.

Запекшейся кровью было написано:

СО ВСЕМИ БОЛЬШЕВИКАМИ ТАК БУДЕТ.

Генерал Станкевич

500 зарубленных, раздетых человеческих тел лежало в ложбине.

Начальник снял остатки соломенной шляпы.

Его примеру последовали все, поснимав со своих голов траву и ветки, прикрывавшие их головы.

Под оркестр, взятый у грузин,

ХОРОНИЛИ УБИТЫХ ТОВАРИЩЕЙ.

Взрыв динамита обрушил массив скалы.

Обвалившиеся камни засыпали огромную необычайную могилу.

Рухнувшие глыбы взгромоздились горой—образовав огромный памятник.

На плоскости большого камня появились слова:

ВЫ УБИЛИ ЛИЧНОСТИ.
МЫ УБЬЕМ КЛАССЫ.

И, дрогнув, снова двинулся
больной, исковерканный обоз.

НА СОЕДИНЕНИЕ С КРАСНЫМИ.

Через голую, безлюдную степь, с болью в сердце и слезами на глазах, уходя все больше и дальше от неубранных хлебных полей,
от черноземной урожайной Кубани,
мимо обветревших верблюжьих скелетов—предвестников голода и пустыни,
от Кавказского хребта
в нескончаемую степь навстречу свинцовым зимним тучам.

Акт 8

Густой пеленой окутала воздух морозная мгла, закрыв конец снегов и начало неба.

В безбрежной, засыпанной снегом пустыне ползет нескончаемо длинная темная вереница повозок и партизанских войск.

Три знамени несет первая колонна.

Три—почерневшие и обгорелые по краям, простреленные пулями, изодранные тряпки.

На одном: «Да здравствует социализм!»...

На другом: «Астраханский полк»...

На третьем непонятные слова на тюркском языке.

Три разбитые армии слились в одну.

Но из трех [армий] людей набралось, пожалуй, меньше, чем было при начале в одной.

С кубанскими кавалеристами перемешались татары и тюрки.

В обозе между лошадьми и волами плетутся верблюды с навьюченными на них

ранеными тюркскими бойцами. Дрожа от холода, переступают ослики, нагруженные поклажей.

Дует степной непрерывающийся норд.
Налипает снег на колеса.
Вязнут колеса в глубоких сугробах.
Пробираясь шаг за шагом вперед,
выбиваются из сил животные и люди.

Облака пара, как туман, поднимаются от их вспотевших тел.

Но потеют не все—потеют те, у кого хватает силы шагать, и те, у кого тифозный жар перешел пределы градусника.

Те, кто от усталости, от голода или от тифа уже не могут идти, лежат в повозках, плотно вцепившись друг в друга, стараясь согреться, закрываются уцелевшими остатками костюмов, подушек и одеял.

Рвет ветер белые палатки арб, забирается холод во все щели, во все прорехи. Дрожат, как струна, побелевшие от озноба костлявые тела.

Движется поток без остановки.

Движется упорно вперед и не может остановиться.

Не может, потому что, окоченев, замерз бы через час и был засыпан без остатка снегом через неделю.

Потому, не останавливаясь ни на минуту, идет, идет поток.

НА СОЕДИНЕНИЕ С КРАСНЫМИ СИЛАМИ.

С небывалым упорством молодая Красная Армия удерживает наваливающуюся со всех сторон стену белогвардейских войск.

И твердо стоят красногвардейцы в рядах бьющейся армии.

Еще, еще приказы расклеивают в городах:

НА ФРОНТ! НА ФРОНТ! НА ФРОНТ!

Еще уходят рабочие полки из Москвы и слушают напутственное слово с трибуны на Театральной.

Эшелон за эшелоном уходил с вокзала, груженный бойцами.

Комиссары на фронте говорили речи при встречах новых полков.

ИМЕНЕМ РЕВОЛЮЦИИ ТРЕБУЕМ ОТ ВСЕХ И КАЖДОГО
НЕ ТОЛЬКО ТВЕРДОСТИ И ВЫДЕРЖКИ, НО И БЕЗЗАВЕТНОГО
ГЕРОИЗМА.

Свистели снаряды белогвардейцев, наступали вражеские полки,

Держала изо всех сил Красная Армия свои позиции, но медленно отступала, сдавая с боем каждую пядь земли.

Через метель, через снежный буран, выкарабкиваясь из снежных ям, напрягая все усилия, не останавливаясь даже ночью, не останавливаясь ни на минуту, продвигался поток.

Все чаще и чаще от голода и усталости
падают коровы, лошади и волы.

Их замерзающие трупы откидывают в сторону и продолжают, не останавливаясь, путь.

Все чаще отстают от обоза оставшиеся без лошадей арбы.

Остаются, стоят одиноко среди снежной вьюги—адского холода и безбрежного океана снегов.

Вот отстала еще арба.

Из-под наваленного в ней тряпья худая женщина достала двух полуживых детей.

А два полумертвых остались замерзать,

для них у матери не хватило рук.

Дул беспрерывный ветер, мела метель.

Уходили последние повозки.

Мать ушла от оставленных детей.

Мать не заплакала, она ушла с сухими глазами, у нее не было больше слез. Она сама была суха, как скелет.

Мороз крепчал. Дул сильнее ветер, заносило снегом все, что останавливалось в степи.

Разгребая бугры снега лопатами, досками, костылями, прикладами винтовок, пробивал себе поток путь через бесконечные снега.

Путь привел к астраханской деревушке.

Перемерзшие люди бросились к дверям занесенных снегом домов.

Люди стучали в двери, кричали, просили, умоляли открыть...

Двери упорно не открывались.

Бесконечная вереница телег ползла через деревню—люди боялись смерти, боялись замерзнуть. Они хотели отогреться, поэтому стучали в двери домов.

Двери оставались запертыми. Люди, чувствуя приближающуюся смерть, все сильнее стучали, кричали, плакали. Двери упорно не открывались.

Дверей никто не мог открыть—все крестьяне лежали в тифозном жару.

Больной татарин напрягал всю энергию, чтобы подползти и открыть дверь.

Всю ночь слышали больные крестьяне скрип колес по мерзлому снегу.

Всю ночь текла людская лава через жутко безлюдную деревню.

Под утро татарин дополз до двери, слабой костлявой рукой открыл защелку—и потерял сознание.

Ветер распахнул дверь...

У дверей лежали замерзшие трупы.

Ветер шевелил их волосы.

Ветер рвал брезентовые крыши брошенных арб.

Ветер заносил снегом печальные следы прошедшего потока.

Замерзшие верблюды стояли черными истуканами,

смотря в снежную даль широко открытыми стеклянными глазами.

В степную даль уходил поток, оставляя за собой усыпанную трупами людей и животных дорогу.

Перегруженные повозки везли бредивших в тифозном жару.

В тифу лежала оставленная деревня...

Вокзалы-лазареты—эшелоны тифозных.

Мороз—вьюга—темнота.

Сквозь ночь, не переставая шагать, идет—идет партизанская армия.

НА СОЕДИНЕНИЕ С КРАСНЫМИ.

Красная Армия напрягает все усилия.

Где на колесах,
где пешком,
где на санях,
где верхом,
продвигается красный фронт без остановки!

КАЖДЫЙ ВЫИГРАННЫЙ НАМИ ЧАС СПАСАЕТ ТЫСЯЧИ РАБОЧИХ ЖИЗНЕЙ,
МИЛЛИОНЫ НАРОДНОГО ДОСТОЯНИЯ.

Приказ за приказом:

ПОМНИТЕ ТВЕРДО: ЗАДАЧА [КРАСНОЙ] АРМИИ—
НЕ ПОКОРЕНИЕ СТРАНЫ, А ОСВОБОЖДЕНИЕ ЕЕ.

ПЫТАЯСЬ ПРОБИТЬ ФРОНТ ПРОТИВНИКА
ДЛЯ СОЕДИНЕНИЯ С МИЛЛИОНАМИ
КРАСНЫХ ПАРТИЗАН.

Со сказочной доблестью разрубала петлю за петлей Красная Армия.
С беззаветным героизмом удерживала 9-й вал контрреволюции.

ВСЕ, ЧТОБЫ ЗАДУШИТЬ СВОБОДУ:

Английские пушки!
Немецкие броненосцы!
Сербская тяжелая артиллерия!
Польские драгуны!
Чехословаки!
Японцы!
Донские казаки!
Черные колониальные войска!
Генералы!
Меньшевики!

ВСЕ—ЧТОБЫ РАЗДАВИТЬ СОВЕТЫ...

Со сжатыми зубами,
с твердо зажатыми в руках винтовками стерегут красноармейцы линию окопов Советского фронта.
Зорко всматриваются в темноту ночи.
А природе нет никакого дела.
Природа не видит ни крови, ни смерти.
Природа, окутав кусты, деревья инеем,—кокетничает красотой зимних ночей.
Россыпи белых искр сияют на поверхности снежного поля.
Горят мигающие большие звезды.
Неподвижно стоят красные караулы в ночной тишине. Смотрят холодные дула пулеметов на снежный бугор.
Смотрят глаза советских бойцов через темноту в сторону противника.
Клонит [сон] каску усталого бойца.
Слипаются глаза.
Слабеют мускулы.
Но вот сквозь объятия дремоты,
сквозь тишину тихой ночи—

доносится пение.
Должно быть, чудится.
Из темноты прилетают звуки:

СПАСИ, ГОСПОДИ...

В чем дело?
Поднимают головы...
Открывают глаза...

СПАСИ, ГОСПОДИ, ЛЮДИ ТВОЯ...

—несется по белой равнине.

И БЛАГОСЛОВИ ДОСТОЯНИЕ ТВОЕ...

Издалека—при свете зимнего месяца, поблескивая золотом парчи, с светлыми точками лампад, свечек,
плывет непонятная толпа.
Засуетились, забегали в окопах.
В чем дело?
Не знаю.
Что делать?
Надо выяснить?
—недоумевают лица красных бойцов.
Ближе—ближе.
Теперь можно разглядеть:
иконы—хоругви—кресты—кадила.
Попы одеты по-парадному, в ослепительные рясы.
За их первой колонной идет густая толпа одетых в черное здоровенных монахов.
Идущие впереди несут кресты и качают дымящие кадила:

СПАСИ, ГОСПОДИ, ЛЮДИ ТВОЯ.

Ближе—ближе.
Мечутся по окопам красногвардейцы. Видно—недавно еще из деревни.
Видно, беспокоятся, не понимая.

ЧТО ДЕЛАТЬ?

Несколько сажен осталось до линии окопов.

И БЛАГОСЛОВИ ДОСТОЯНИЕ ТВОЕ.

Прибежал вестовой в землянку:

ТОВ[АРИЩ] КОМИССАР...

Недослушав, убежал комиссар в окопы.
Выскочив на бруствер—и увидев—понял:

СТОЙ!

Шествие остановилось.
Попы перестали петь.
Монахи сжали зубы и прищурили глаза.
Комиссар шагнул вперед.

Вдруг из-под ризы вспыхнул погон.

Вдруг расступилась первая блестящая шеренга. Расступившись, открыла шеренгу штыков и цепь пулеметов.

Не успели подбежать...
не успели хорошенько проснуться
красногвардейцы—
свинцовым дождем ахнули монашечьи винтовки.

Простреленный десятками пуль, рухнул комиссар в яму окопа.

Поповские пулеметы открыли бешеный огонь.

От неожиданности—дрогнули красные бойцы.

ВОЙСКО ИИСУСА ХРИСТА

обрушилось на окопы атакой.

Как звери, набросились длинноволосые монахи и попы на обманутых красногвардейцев.

Рубили—кололи—стреляли.

Командиры не могли восстановить порядка.

Красные бойцы бежали в панике.

Казачья кавалерия вылетела из-за бугра, довершая попами начатое дело.

Артиллерия—танки—бронепоезда
обрушились с новой силой.

Красная Армия начала отступление.

ЧЕРЕЗ 7 ДНЕЙ.

Поток подошел к брошенным при отступлении окопам.

КРАСНЫЕ БЛИЗКО.

Ожили измученные партизаны.

Собрали всех стоящих твердо на ногах лошадей.

КАВАЛЕРИЮ ПОСЫЛАЛИ ВПЕРЕД.

Под густо идущим снегом
простились с уходящим отрядом на скачущих лошадях.

Авангард ускакал по следам отступившей армии.

Начальник повел поток вслед.

А в Москве получены сведения:

400-ТЫСЯЧНАЯ ПАРТИЗАНСКАЯ АРМИЯ ПОГИБЛА
НА ПОБЕРЕЖЬЕ ЧЕРНОГО МОРЯ ПОД ШАШКАМИ КАЗАКОВ.
ОСТАТКИ ЗАМЕРЗЛИ В АСТРАХАНСКИХ
СТЕПЯХ ДО ЕДИНОГО ЧЕЛОВЕКА.

Для проверки

В Ц И К

с аэродрома отправил аэроплан.

Авангард потока, отбиваясь от белых отрядов, догонял отступающую Красную Армию.

Аэроплан—попав в снежный буран—перевернувшись, упал в снежную степь.

Вьюга—замела следы.

ВЦИК не дождался сведений.
В ясный морозный день передовые ряды потока заметили вдали стоящих солдат.
Командиры отдали боевую команду.
Поток приблизился.
Солдаты не стреляли.

НЕ СТРЕЛЯЮТ!

Повеселели лица—засверкали глаза.

СВОИ!

Наконец-то! Бегом помчались люди навстречу.

КРАСНЫЕ!
КРАСНЫЕ!
КРАСНЫЕ!

Не понимая, ходит кубанец вокруг неподвижно стоящего красногвардейца.
Как каменный, стоит человек
в занесенной снегом буденовке.
Тысячи красных бойцов стоят,
скованные морозом.

ЗАМЕРЗЛИ.

Стоят, прислонившись к скирдам сена.
Сидят на корточках.
Стоят группами, прижавшись плотно друг к другу.
Лица белые, как бумага.
Руки, как белый воск.
Все занесено снегом.
Лошади, коровы, верблюды сразу накинулись на сено.
Упали духом тысячи партизан.
Наступал вечер.
Люди зажгли сено—чтоб отогреть отмороженные ноги и руки.
Как мумии, стояли в наступающих сумерках замороженные фигуры бойцов.
При свете пылающих костров казалось, что лица дергаются в ужасных гримасах.
Жутко, если посмотреть со стороны.
Степь, сумерки.
Костры.
У костров греются похожие на скелеты люди.
Как статуи, стоят неподвижные, скованные морозом фигуры.
По белому снегу бегают пугающие тени от пылающих костров.
Увидев—
лицо—стеклянные глаза,
оскаленные зубы—
закричала, обезумев, женщина
и побежала прочь.
Как хлыстом—хлестнул всех
крик женщины.
Разом—сорвались люди и понеслись.

Повозки, верблюды, коровы...
женщины, старики...
понеслись в охватившем внезапно смертельном страхе.
Поднималась метель.
Как на страже, стояли
скованные морозом фигуры
красных бойцов.

Акт последний*

1. ГЕНЕРАЛЫ, ПОМЕЩИКИ И КАПИТАЛИСТЫ НАЧАЛИ СВОЕ ЧЕРНОЕ ДЕЛО
2. Р-р-раз! Нагайкой по мужицкой морде.
3. Шашкой по мужицкой голове.
4. Пулями.
5. Артиллерией.
6. ЗЕМЛЮ ДЕЛИТЬ ЗАХОТЕЛИ, СВОЛОЧИ!
7. Бац кулаком в переносицу.
8. В ухо...
9. В живот ниже пояса.
10. ВОН С КАЗАЧЬЕЙ ЗЕМЛИ!
11. Из земли...
12. из сена...
13. из отдушин...
14. С чердаков достают мужики привезенное с фронта оружие.
15. Винтовки.
16. Патроны.
17. Револьверы.
18. В НОВОЧЕРКАССКЕ.
19. Звонят колокола на церковной колокольне.
20. На церковной площади шпалеры офицерских полков.
21. Знамена и хоругви.
22. Парад добровольческой армии дает клятву.
23. ЗА ВЕЛИКУЮ...
24. Купцы, помещики, попы...
25. ...НЕДЕЛИМУЮ...
26. Генералы.
27. Офицеры.
28. Юнкера.
29. ...ЕДИНУЮ РОССИЮ...
30. У-Р-Р-РА!
31. раскатывается по площади.
32. С церковной паперти с листка читает человек:
33. Человек в сюртуке с Владимиром на шее
34. СТ. 26-Я...
35. Самодовольные лица помещиков и генералов.

---

* Из второго варианта сценария.

ВСЕ ДЕКРЕТЫ И ИНЫЕ ЗАКОНЫ, РАЗНОВРЕМЕННО ИЗДАВАЕМЫЕ
36. СОВЕТАМИ... ОТМЕНЯЮТСЯ.
37. Сильнее прежнего громыхает:
38. У-Р-Р-Р-А!
39. над площадью.
40. Среди орущих физиономий—жирных,
41. неприятных...
42. до тошноты самодовольных...
43. мелькают надписи:

ОТМЕНЯЮТСЯ.
О ЗЕМЛЕ, О ВЛАСТИ, О МИРЕ...
44. ОТМЕНЯЮТСЯ!
45. Лес сверкающих сабель поднялся в клятве.
46. Казачья сабля, развернувшись, разрубила
47. ДЕКРЕТ О ЗЕМЛЕ.
48. Висевший на стенке в сельсовете.
49. Копыта казацких лошадей—проскакали по брошенной вывеске
50. ЗЕМЕЛЬНОГО КОМИТЕТА.
51. Советские лозунги, сорвав, разодрали в куски и бросили старикам-казакам на портянки.
52. На высоких шестах колодезных журавлей закачались повешенные трупы.
53. Седобородый делегат с крестьянского съезда кричал с крыльца—махая руками.
54. С чердаков...
55. Из земли...
56. Из сена лихорадочно доставали руки оружие.
57. Галопом влетели казаки в станицу.
58. Из окон...
59. С чердаков...
60. Из-за заборов сыпались пули.
61. Старика-делегата зарубили шашками.
62. В ХОЛОДНО-ОСЕННЕ-ЗАМЫЗГАННОЙ МОСКВЕ.
63. Стены, залепленные афишами, лозунгами, плакатами.
64. Около Большого театра пулеметы, костры, караулы, походные кухни.
65. В театре съезд.
66. В президиуме съезда старик-крестьянин, переживший трех царей.
67. В огромном зале густая делегатская масса и холод.
68. Кутаясь в полушубок, говорит делегат со сцены.
69. С СЕВЕРА.
70. Подходят английские военные суда.
71. Французские тральщики и десанты.
72. Высаживается на берег сербская тяжелая артиллерия.
73. Входят в город бельгийские десанты.
74. С ВОСТОКА.
75. Японские....
76. Итальянские...

77. Американские...
78. Австралийские отряды маршируют по шоссе и грузятся в эшелоны.
79. С ЮГА.
80. Наступают турки.
81. Гуляют по приморским городам цветные колониальные войска и шотландцы в юбках.
82. С ЗАПАДА.
83. Германские миноносцы.
84. Германская пехота.
85. Германская артиллерия ведет наступление.
86. Австрийские...
87. Греческие войска гремят оркестрами, проходя через украинские деревни.
88. ИЗ ВСЕХ ЩЕЛЕЙ.
89. Выползают генералы.
90. Чехословаки...
91. Казаки...
92. Деревенские кулаки.
93. И генералы, генералы и генералы.
94. На большой карте России сужается черное кольцо фронта—кольцо сужается быстро и пульсирует, как задыхающееся сердце.
95. Танки...
96. Пушки...
97. Снаряды...
98. Выгружаются с иностранных кораблей.
99. Жмут руку генералы иностранным представителям.
100. Сужается кольцо на карте—к центру России, к Москве.
101. В ТОМ ПОЛОЖЕНИИ, КАКОЕ СОЗДАЛОСЬ ДЛЯ СТРАНЫ, ДЛЯ КОММУНИСТОВ НЕ МОЖЕТ БЫТЬ СЕЙЧАС НИ СОМНЕНИЯ, НИ КОЛЕБАНИЯ, НИ ОГЛЯДКИ, НИ КРИТИКИ,—ТОЛЬКО ОДИН ЛОЗУНГ... ВПЕРЕД!
102. Говорят на съезде...
103. Пишут...
104. Печатают...
105. Красные полки отступают...
106. Красные бойцы раздеты...
107. ...разуты.
108. Жалкий вид у красных бойцов.
109. ВСЕ ДЛЯ ФРОНТА!
110. Хлеб...
111. Белье...
112. Одежду...
113. Валенки...
114. Бинты собирают комсомолки, обходя подряд все квартиры.
115. Все отступают и отступают жалкие красные войска.

116. Сильнее и сильнее задыхается кольцо на карте, сужаясь к центру, к Москве.
117. ВСЕ ДЛЯ ФРОНТА!
118. На большом субботнике шьют женщины шинели.
119. Торопятся руки зашивать швы.
120. На огромном субботнике население рубит лес на дрова...
121. пилит...
122. колет...
123. Плакат за плакатом наклеивают на стены.
124. На продырявленные пулями окна пустых магазинов.
125. ВСЕОБЩАЯ ПАРТИЙНАЯ МОБИЛИЗАЦИЯ.
126. Эшелон за эшелоном уходит с вокзалов.
127. Старики и юноши...
128. Мужчины и женщины уезжают на фронт.
129. На паровозах знамена и щетина штыков.
130. Кольцо становится толстым и уже сжимается, задыхаясь—вокруг Москвы.
131. Плакат за плакатом наклеивают на улицах:
132. МОБИЛИЗАЦИЯ ПРОФСОЮЗОВ.
133. Перед отправкой слушают речи рабочие полки.
134. Как пульс в бреду, бьется фронтовое кольцо извивами вокруг Москвы.
ВСЕОБЩАЯ МОБИЛИЗАЦИЯ МУЖСКОГО НАСЕЛЕНИЯ.
136. Плач матери...
137. *(Кадр 137 вычеркнут.)*
138. ОДИН КОРМИЛЕЦ...
139. Парень тверд и спокоен. Парень уходит с котомкой на плечах...
139-а. Ушел... велико материнское горе...
140. Наступают белогвардейские полки.
141. Захлебывается в судороге кольцо на карте.
142. ПРОЛЕТАРИЙ—НА КОНЯ!
143. —кричит с новонаклеенного плаката.
144. У извозчиков...
145. у ломовых...
146. у крестьян...
147. мобилизуют лошадей.
148. ВСЕ ДЛЯ ФРОНТА!
149. Велосипеды...
150. мотоциклы...
151. телеги...
152. машины грузят в товарные поезда.
153. Наваливается стена вражеских войск.
154. Раздетые....
155. голодные...
156. промерзшие красные бойцы уступают позиции.
157. Кольцо на карте сжалось настолько, что РСФСР только область древней Московии. Кольцо порывисто дышит, извиваясь и суживаясь.
158. Вдруг—остановилось сужаться кольцо. Вдруг замерло...

159. Со слезами радости в глазах надевают красноармейцы ватные штаны.
160. С беспредельной веселостью уплетают горячие щи из полевых кухонь.
161. Эшелон за эшелоном подходит к фронту.
162. На одном месте удержится дрожащее кольцо
163. Стреляют английские пушки...
164. Налетает казачья кавалерия.
165. Дрожит—но не движется кольцо на карте.
166. Бойцы получают патроны...
167. валенки...
168. папахи...
169. Бойцы садятся на лошадей.
170. Непрерывно взрываются снаряды врагов.
171. Непрерывно проносят раненых и убитых.
172. Горюют матери—штопая штаны для фронта.
173—177. *(Вычеркнуто пять кадров.)*
178. Отряд за отрядом уходят из городов.
179. КТО НЕ С НАМИ, ТОТ ПРОТИВ НАС!
180. —написано на плакатах и знаменах.
181. Держат линию фронта укрепившиеся в окопах красные войска.
182. На окопы надвигалась цепь казачьих пластунов.
182-а. Пошли в контратаку наши.
183. Из прикрытия вылетела кавалерия казачья—сдрейфили ребята—начали отступать...
184. ПАУЛИНА-ПУЛЕМЕТЧИЦА.
185. вскочив, заорала и направила свой пулемет на измучившихся бойцов.
186. ВПЕРЕД!
187. —заорала женщина.
188. Остановились бойцы в нерешительности.
ВПЕРЕД!!!
189. —повелительно приказывала пулеметчица.
190. Опомнившись, разом ринулись в бой красноармейцы.
191. Не ожидав сопротивления—в панику впали казачьи пластуны.
192. От пулеметного огня пулеметчицы повернула вспять кавалерия.
193. Дрогнув—начало расползаться кольцо от центра, от Москвы.
194. Били батареи...
195. Рубила конница...
196. Женщины поливали кипятком из окон наступающих офицеров.
197. Зубами вынимали бойцы пули из ран.
198. Дымом заволакивались поля сражений.
198-а. Приказ Реввоенсовета...
199. ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ РАБОТА ЗАКОНЧЕНА...
200. В шинелях...
201. в валенках...
202. с патронами и ружьями в руках красноармейцы.
203. ВСЕ НЕОБХОДИМЫЕ СИЛЫ И СРЕДСТВА СОСРЕДОТОЧЕНЫ.

204. Лошади...
205. Пушки...
206. Танки...
207. Мужчины...
208. Юноши...
209. Мальчики...
210. Женщины с винтовками в руках.

211. НАШИ РЯДЫ ПОСТРОЕНЫ.

212. Рабочие...
213. Матросские...
214. Крестьянские полки наготове.

215. ТЕПЕРЬ

ПО СИГНАЛУ

ВПЕРЕД!

216. И покатилась вперед лава красной пехоты.
217. Вперед! Понеслась кавалерия.
218. Вперед! Загромыхала артиллерия.
219. И, покачиваясь, поползли танки.
220. Кольцо на карте задрожало лихорадочной дрожью. Кольцо поползло в стороны.
221. Казаки, отступив через реку,
222. взорвали мост.
223. Казачья артиллерия, повернувшись,
224. забрасывала снарядами наступающих.
225. Красные артиллеристы перевезли свои пушки под огнем противника по речному дну.
226. Лошади вплавь перетащили пушки.
227. Бойцы с снарядами в руках переправлялись через речку.
228. . . .
229. Пушки, выехав из воды...
230. Открыли ураганный огонь по отступающему противнику.
231. Кольцо фронта раскатывалось в стороны.
232. Бой разгорался, как нефтяной пожар.
233. В бой вступали все новые и новые красные части...
234.
235. } Клокотала кипящая людская лава в огне и дыму.

236. ЗА МИР!..

237. Рубили шашками.
238. Ухала артиллерия.

239. ЗА ВЛАСТЬ РАБОЧИХ И КРЕСТЬЯН!..

240. Залитые кровью, дрались люди, как черти.

241. ЗА ЗЕМЛЮ!..

242. Со сказочной доблестью бились бойцы...
243. по пояс в воде...
244. по горло в снегу...

245. *(Пропущен в подлиннике.)*
246. В июльский солнечный зной...
247. ночью и днем...
248. непрерывно идет сражение.
249. Сражение переходит в символический бой трудящихся масс с гидрой контрреволюции.
250. В урагане взрывов...
251. В ливне крови...
252. В ярости человеческих лиц...
253. В нечеловечески зверской борьбе...
254. Возникают и падают в бездну надписи:
255. ВОРОНЕЖ...
256. КАЗАНЬ...
257. РОСТОВ...
258. Колют штыками.
259. Рубят саблями.
260. Дерутся руками.
261. Грызут зубами озверевшие в борьбе люди.
262. Из-за страшной стены орудий, бронепоездов, штыков вырастает страшная надпись:

ПЕРЕКОП.

263. Быстрей, чаще, сильнее дерутся окровавленные «дьяволы»...
264. Под стремительным натиском «сатанинской» силы
265. рушится надпись:

ПЕРЕКОП.

266. Последний белогвардейский пароход скрывается на горизонте Черного моря...
267. ЗАВОЕВАН МИР...
268. Поставив винтовки около станков, рабочие руки пустили заводские машины.

268-а. ЗЕМЛЯ.

269. Кавалеристы впрягли своих боевых коней в плуги и бороны.
270. Заводские машины режут металл.
271. Плуги бороздят землю.
272. На страже стоят красноармейцы.
273. Стальным блеском начинают блестеть серп и молот, перекрещенные в центре красной звезды.
274. ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВЛАСТЬ ТРУДЯЩИХСЯ!
275. Серп и молот становятся больше и сияют ослепительным огнем.
276. ДА ЗДРАВСТВУЕТ МИРОВОЙ СОЮЗ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК!
277. Реет и трепещет по ветру Красное знамя.
278. ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!..

—на красном знамени.

26 февраля 1927 года

РЕШЕНИЕ ЖЮРИ

Жюри X, юбилейного, Международного кинофестиваля в Карловых Варах присудило следующие премии:

Большую премию—индийскому фильму «ПОД ПОКРОВОМ НОЧИ» за его глубоко гуманистическое содержание, выраженное в великолепной поэтичной форме.

Особую премию жюри—китайскому фильму «МОЛЕНИЕ О СЧАСТЬЕ».

Три Главные премии:
венгерскому фильму «ГОСПОДИН ПРОФЕССОР ГАННИБАЛ»;
советскому фильму «ВЫСОТА»;
фильму Германской Демократической Республики «ЛИССИ».

Премию за документальный фильм—французскому фильму «НОЧЬ И ТУМАН».

Премии за режиссуру: польскому режиссеру АНДЖЕЮ МУНКУ за фильм «Человек на рельсах», югославскому режиссеру ВЛАДИМИРУ ПОГАЧИЧУ за фильм «Большие и маленькие».

Премии за исполнение ролей:
ИВУ МОНТАНУ, СИМОНЕ СИНЬОРЕ И МИЛЕНЕ ДЕМОНЖО за фильм «Салемские колдуньи» (совместное производство Франции и ГДР);
болгарской актрисе Ц. АРНАУДОВОЙ за образ матери Г. Димитрова в фильме «Урок истории» (совместное призводство Болгарии и СССР).

Премию за сценарий—японскому сценаристу ТОШИО ЯСУМИ за фильм «Человек-дьявол».

Премию молодым творческим работникам—итальянскому режиссеру ФРАНЧЕСКО МАЗЕЛЛИ за фильм «Женщина, о которой говорят».

Особые почетные грамоты:
датскому художественному фильму «МОЛОДАЯ ИГРА»;
артисту ХОРСТУ БУХГОЛЬЦУ за исполнение главной роли в фильме «Признания авантюриста Круля» (ФРГ);
советскому кинорепортажу «В КРАЮ ВУЛКАНОВ И ГЕЙЗЕРОВ».

Почетные грамоты:
монгольскому художественному фильму «ЧТО НАМ МЕШАЕТ»;
вьетнамскому документальному фильму «БОРЬБА С ЗАСУХОЙ».

Жюри постановило отправить Открытый почетный адрес авторам американского документального фильма «МИР ТАНЦА», отличающегося документальной увлекательностью в отображении искусства балетного коллектива Марты Грехем.

Международное жюри постановило присудить Особый почетный диплом коллективу сотрудников Студии документальных фильмов г. Праги за фестивальную кинохронику «МОМЕНТЫ КИНОФЕСТИВАЛЯ», в которой они с находчивостью и остроумием ищут новых путей кинорепортажа.

Профессор А. М. Броусил *(председатель жюри X Международного кинофестиваля в Карловых Варах)*

ЗНАМЕНАТЕЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ

Десятый, юбилейный, Международный кинофестиваль в Карловых Варах по числу участвовавших в нем стран стал крупнейшим международным конкурсом.

Если уже в прошлом году на лозунг наших международных кинофестивалей: «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу народов!»—откликнулось 36 государств, а в нынешнем году 42 государства—это уже не только количество, но и качество. Это большое и знаменательное явление в области культуры.

Важно и то, что X фестиваль не только сохранил художественный уровень прошлогоднего фестиваля, но и обнаружил тенденцию к повышению этого уровня.

Многие страны прислали в Карловы Вары произведения более высокого уровня, чем в прошлом году. К этим странам следует отнести в первую очередь Индию, Китай, Советский Союз, ГДР, Югославию, Польшу, Италию, Чехословакию. Венгрия сохранила свои прочные позиции. Япония вновь выступила с интересным фильмом. Вперед выдвинулись Дания и другие страны. На нынешнем кинофестивале на международную арену вышло киноискусство Монголии, Бирмы и Парагвая.

Все это—несомненный актив. Есть, правда, и некоторые «потери»: часть стран, занимавших в прошлом году ведущее положение, отошли на второе место или же отодвинулись вообще на задний план. Однако таких стран немного. Несомненным фактом остается то, что общий качественный уровень фестиваля повысился.

Это стало возможным, в частности, потому, что на X фестивале с необыкновенной убедительностью проявились новые творческие силы. На первое место в конкурсе выдвинулось киноискусство великих стран Азии. Вместе с пробуждением прогрессивных сил народов этих стран начался и новый расцвет их культуры.

В последние годы китайская и индийская художественная кинематография включились в дело всеобщего развития киноискусства.

X Международный кинофестиваль дал нам отрадную картину развития национальной кинематографии отдельных стран.

Кинематография Советского Союза и стран народной демократии в общем показала, что в ней взяли верх правильные тенденции развития. В своих лучших произведениях—как на исторические, так и на современные темы—киноискусство этих стран стремится к выражению великих идей на примерах из жизни простых людей, к тому, чтобы фильмы были человечны по своему содержанию и художественно убедительны. На фестивале эта тенденция нашла свое наиболее яркое отображение в посвященных недавнему прошлому фильмах Китая, Венгрии и ГДР, а также в советских и польских фильмах на современные темы. В этом году зрители были особенно строги к фильмам историческим, где более всего пустили корни схематизм и культ личности. Остатки изжитых тенденций в некоторых фестивальных фильмах вызвали критические замечания. Одновременно с радостью были восприняты здоровые элементы этих фильмов.

В нынешнем году жюри, как это явствует из его постановления, повысило требования, предъявляемые к идеологическим и художественным достоинствам фильмов всех категорий.

Большая премия была присуждена в результате страстных дискуссий. Нередко острая полемика была характерной чертой работы нынешнего жюри. Вокруг большинства лучших фильмов разгорались пламенные споры.

Международный кинофестиваль в Чехословакии отличается специфическим характером. Мы не хотим подражать ни Канну, ни Венеции. Наоборот, мы намерены углублять специфику нашего фестиваля. Этим мы добьемся устранения совершенно излишнего «соперничества» между главнейшими международными кинофестивалями, добьемся того, чтобы они взаимно дополняли друг друга. Чем разнообразнее они будут по своему характеру, тем лучше.

Карлововарский фестиваль за десять лет занял прочное положение в ряду других всемирных конкурсов. Он нашел свое место в мыслях и в сердцах сотен работников киноискусства. Он нашел живой отклик всех, кто стремится к благородству во взаимоотношениях между людьми, к вечному миру между народами.

С. Фрейлих

ИЗ ЗАЛА ФЕСТИВАЛЯ

Поезд шел на Прагу точно по маршруту, где двенадцать лет назад с боями продвигалась одна из дивизий Советской Армии, освобождая от гитлеровцев один за другим чехословацкие города. Автор этих строк служил в той дивизии и, может быть, поэтому с особым волнением читал названия городов, которые вызывали радость и грусть одновременно. Радость—потому что память возвращала победную весну сорок пятого года. Грусть—потому что в этих краях навсегда остались друзья, павшие ради счастья живущих теперь здесь людей. И, когда мы прибыли в Карловы Вары, мы были удовлетворены девизом фестиваля: «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу народов». Здесь искусство ставится на службу миру, оно выступает как борец против войны, еще так недавно принесшей столько горя человечеству. Не случайно фестивали в Карловых Варах приобретают с каждым годом все больше сторонников во всех странах мира.

Десятый, юбилейный, Международный кинофестиваль приобрел в этом году особое значение. Он признан международной ассоциацией кинпродюсеров фестивалем класса «А» и, таким образом, по своему значению приравнен к фестивалям в Канне и Венеции. Вместе с тем Карлововарский фестиваль сохранил свое принципиальное отличие: он допускает к смотру лишь фильмы, отвечающие его лозунгам, выражающим передовые идеалы современного человечества.

В этом году в Карловы Вары привезли кинопродукцию 43 государства и съехавшиеся делегации разговаривали на 19 языках, не считая чешского и словацкого—языков устроителей фестиваля. Картины привезли страны Востока и Запада, государства буржуазные и социалистические. В фестивале участвовали и кинематографии, находящиеся накануне своего шестидесятилетия, и те, которые только недавно создали свои первые фильмы.

Конечно, не все произведения, входившие в программу фестиваля, радовали глубиной изображения жизни и художественным совершенством. Были фильмы,—и, увы, их немало—которые просто разочаровали нас, но обстановка, царившая на фестивале,—этим мы обязаны прежде всего его устроителям—была акова, что все картины были с одинаковым вниманием просмотрены, обсуждены прессой и на взаимных встречах, а прямота суждений и дружественная критика только способствовали укреплению атмосферы истинной дружбы, ибо вызывались стремлением к дальнейшему совершенствованию современного мирового киноискусства.

Что же мы увидели на экране, какие тенденции обнаружились в картинах, показанных нам с 6 по 21 июля?

Отметим прежде всего, что и в буржуазных странах появляется немало картин, созданных прогрессивными кинодеятелями и отвечающих по своему духу лозунгами Карлововарского фестиваля.

Французы показали картину «Салемские колдуньи», обличающую мракобесие и предрассудки. В основе фильма (поставленного совместно студиями Франции и ГДР), лежит известная пьеса американского писателя Артура Миллера. Пьеса с огромным успехом шла в течение года в крупнейшем театре Парижа, спектакль стал популярным далеко за пределами Франции, и это увеличивало интерес к фильму: в нем главные роли исполняли те же актеры, что и в театре, а постановщик спектакля Раймон Руло является и режиссером фильма. Ожидания наши оправдались: роли Проктора и его жены великолепно были исполнены Ивом Монтаном и Симоной Синьоре, а дебютировавшая в роли Абигайл молодая актриса Милен Демонжо ничем не нарушила прекрасного актерского ансамбля. Все трое были отмечены жюри премией «за исполнение ролей». Однако в экранизации пьесы есть и спорные моменты, заключающиеся, например, в некоторой модернизации образа Проктора (из зажиточного крестьянина, буржуа, ведущего борьбу против предрассудков старого, феодального мира, он превращен в бедняка, чуть ли не люмпен-пролетария, что является известным анахронизмом). Повредило фильму и чрезмерное усиление мотива роковой страсти, толкающей Проктора в объятия служанки Абигайл; это также мешает увидеть Проктора таким, каким мы его знали по пьесе Миллера.

Режиссер Ив Чиампи, известный во Франции свои-

ми фильмами «Большой патрон» и «Герои устали» (с Ивом Монтаном), показал поставленную им совместно с японцами картину «Тайфун над Нагасаки». Режиссер, хотя он и отдал предпочтение изображению видов далекой страны и особенно тайфуна (великолепно показанного посредством натурных и комбинированных съемок), тем не менее сумел очертить и несколько характеров людей двух различных наций, проникнутых благородством в отношениях друг к другу. Хорошо известная Даниель Дарье и впервые увиденная нами японская актриса Киши Кейко пленили зрителя исполнением столь разных женских характеров, что это уже само собой убеждало зрителя в закономерности колебаний между ними главного героя, инженера Пьера Марсака, роль которого исполнил Жан Маре.

Вне конкурса была показана картина «Дело доктора Лорана» которая, однако, не была событием на фестивале: тема борьбы передового врача за обезболивание родов не получила в ней необходимого художественного решения. И все-таки зрители с интересом просмотрели эту картину постановщика хорошо известных нам произведений «Адрес неизвестен», «Беглецы», «Папа, мама, служанка и я» режиссера Ле Шануа. Привлекло внимание и исполнение главных ролей актерами Жаном Габеном и Николь Курсель.

Более всего поддержала на фестивале престиж современной французской кинематографии картина «Тот, кто должен умереть», также показанная вне конкурса. Ее поставил Жюль Дассен по роману греческого писателя Казандзакиса. В картине сохранена эп ность романа, а его драматизм вобрали сюжетные перипетии постановки. Жизнь греческой деревни во время турецкого владычества изображена Дассеном с трагедийным звучанием, а для народных сцен умело использованы возможности широкого экрана. Согласно статуту фестиваля картина не могла быть премирована (она уже демонстрировалась в этом году в Канне), и журналисты наградили ее премией чехословацкой кинокритики.

Италия показала на конкурсе фильмы, как правило, не достигающие высокого уровня лучших кинопроизведений «неореалистической» школы, хотя, бесспорно, они и не лишены известных достоинств. Режиссер Лучиано Эммер представил свою картину «Самый лучший момент». Ранее он работал в документальном кино (его картина «Пикассо» была премирована здесь в прошлом году), и это во многом сказалось на его художественной картине: история борьбы за применение обезболивания при родах (как видим, эта проблема заинтересовала не только кинематографистов Франции) разработана с документальной четкостью. Но здесь появилась и сухость, которая дисгармонирует с любовной историей двух основных героев. И, хотя роли их исполнены способными актерами Дж. Ралли и Г. Мастроянни, это не спасает картину, не получившую единого художественного решения.

Авторы широкоэкранного фильма «Воспоминания об Италии» и не ставили перед собой каких-либо художественных задач, а незатейливые приключения трех красивых девушек—англичанки, итальянки, француженки—сделали поводом для показа красот Италии.

Наиболее значительным произведением из представленных Италией на конкурс был фильм «Женщина, о которой говорят» молодого режиссера Франческо Мазелли. Героиня картины Лилиана (арт. В. Лизи), ради карьеры и чтобы привлечь внимание общества, сообщает корреспонденту, будто она была изнасилована тремя мужчинами. Буря сенсации выносит ее на вершину славы и успеха, и она получает не только множество заказов как модельерша, но и ангажемент на съемки в кино. Авторы используют сюжет для критики положения женщины в буржуазном мире. Тема эта, с другой стороны, решается в образе судьбы Анны, жены одного из рабочих, незаконно обвиненного и посаженного в тюрьму. Роль Анны исполнила приглашенная в Италию израильская актриса Хайя Харарит, незаурядный талант которой был отмечен всеми присутствовавшими на фестивале.

Интересный широкоэкранный фильм Де Сантиса «Люди и волки» был показан вне конкурса. Мы привыкли уже, что в последнее время каждая новая работа итальянских «неореалистов» трактуется иными критиками как признак кризиса этого направления. И о картине Де Сантиса еще до ее просмотра мы слышали отрицательные отзывы. Говорили, что физиология здесь берет верх и что Де Сантис зашел в тупик. Но все оказалось не так, хотя у картины есть слабые стороны: не всегда удачно сняты натурные сцены с волками, не чувствуется свободного владения материалом и монтаж этих сцен кажется скованным. Но зато главное—люди—снято отлично. Хорошо противопоставлены люди и «волки» в обществе. И то, что побеждают л ю д и—Рикуччо, Тереза и ее чудесный малыш Паскуалино,—побеждают их душевная красота и бескорыстие, делает картину привлекательной. В конце герои целуются, но разве это похоже на «поцелуй в диафрагму», столь надоевший. Здесь финал—не привесок, а энергичное завершение драматического действия. К взрослым подходит малыш и обнимает обоих. Заключительный кадр с тремя лицами нарушает тривиальный штамп «хэппи энда» во имя жизненной правды. Победили любовь и солидарность этих трех людей, сумевших в повседневной нелегкой жизни разгадать друг друга. Де Сантис всегда черпал поэзию в душах про-

стых, внешне ничем не примечательных людей. Вероятно, в этом одна из главных традиций «неореализма», и Де Сантис не расстается с ней и в своей последней картине.

Две кинокомедии показала на фестивале Англия. Одна из них—«Доктор ищет место» режиссера Ральфа Томаса—является третьим фильмом из цикла кинопроизведений о докторах. Она показалась нам довольно тяжеловесной по своей композиции и не очень смешной. Зато показанная вне конкурса комедия «Трое в одной лодке»—веселое широкоэкранное зрелище, достойное своего знаменитого литературного первоисточника.

Заметим, что комедий на фестивале было показано мало. И, к сожалению, аргентинская кинокомедия «Пять кур и небо» не восполнила пробела. Сюжет фильма остроумен, но возможности его не были достаточно использованы при разработке отдельных ситуаций, что сделало картину вялой и малоувлекательной. Можно надеяться, что дебютировавшие в этом фильме сценарист А. Куззани и режиссер В. Кавалотти не остановятся на полдороге и в следующей своей работе придут к решению, равному их смелому, оригинальному замыслу.

Из фильмов западных стран заслуживает упоминания картина ФРГ «Признания авантюриста Феликса Круля» (режиссер Курт Гоффман). Она интересна не столько своей интерпретацией известного романа Томаса Манна (в фильме исчезли ирония и сарказм в отношении авантюриста Круля, отчего идейная направленность кинопроизведения получила иной акцент), а тем, что мы впервые познакомились с молодым немецким актером Хорстом Бухгольцем, незаурядный талант которого пленил зрителей. И зрители охотно разделили мнение жюри, наградившего актера особой почетной грамотой.

Двумя картинами была представлена Япония, которая в этом году выпустит 600 фильмов. Однако, как заявил на фестивале председатель «Интернешнл Фильм Корреспонденс» Ивабучи Масайоши, в Японии «мало художественных фильмов, которые помогали бы счастью народа и повышению его культурного уровня». Оба фильма как раз относятся к числу прогрессивных кинопостановок и выпущены небольшим инициативным обществом «Докуритсу Продакшн» («Независимое производство»).

Первый из них, «Тайфун № 13», поставлен режиссером Сацуо Ямамото. Сюжет очень напоминает содержание «Ревизора» Гоголя: фильм показывает, как на бедствиях народа наживаются чиновники и как они принимают случайного человека за ревизора из центра. Однако здесь нет простого подражания: в основу фильма положена повесть японского писателя-коммуниста Мимпеи Сугиура, насмотревшегося в бытность свою членом самоуправления в одном небольшом городе, как местные правители использовали для своего обогащения стихийное бедствие, называвшееся там тринадцатым тайфуном. При общей сатирической заостренности фильма авторы выводят и положительных людей, противостоящих корыстолюбивым чиновникам.

Второй японский фильм «Человек-дьявол» также создан по литературному произведению—роману молодого писателя Катсуми Гишигу «Квартал радости» и также ставит важную социальную проблему: фильм выступает против проституции, которая пока остается распространенной социальной болезнью в Японии. В фильме удались не только фигуры страдающие, но прекрасно нарисован также образ владельца публичного дома, в поисках наживы ставшего «дьяволом» (актер Тацуя Мигаши). Автор сценария Тошио Ясуи отмечен премией «за лучший сценарий, за отличную литературную разработку трудного материала и серьезного в социальном отношении сюжета».

Анализируя произведения, представляющие наиболее прогрессивное направление современного японского искусства, один из чешских критиков писал, что эти фильмы говорят о том, что искусство на Востоке может достигнуть успеха, лишь отказавшись от подражания известным стандартам Голливуда и утверждая свои самостоятельные принципы.

Существенное замечание! Голливуд (мы имеем в виду сейчас не лучшие его фильмы) предложил мировому кино свою эстетику, свои принципы изображения человека в его связи с эпохой. Принципы эти игнорируют объективные закономерности развития общества и исходят из того, что все определяется субъективными желаниями людей. Даже лучшие исторические фильмы Голливуда страдали от такого подхода, ибо никогда не бнаруживали истинных пружин, движущих те или иные события. В одних случаях было непонимание, в других—фальсификация. В самом деле, очень «удобно» объяснить, например, войну, личными распрями руководителей враждующих сторон, особенностями их неуживчивого характера. А если изображается восстание возмутившихся угнетенных, «удобно» на первом плане показать любовную историю и этим страсти общественные перевести в русло пикантной истории во имя «специфики кино». Здесь вырабатывалась эстетика сюжетосложения, которая в конечном итоге служит политике. И это именно так, как бы иные адепты буржуазного искусства ни утверждали, что фильм—это всего лишь товар, а кино—коммерция и средство развлечения.

Подобный подход стал серьезной болезнью западного искусства. Его влияние мешает нормальному развитию нарождающихся кинематографий некоторых стран.

«ПОД ПОКРОВОМ НОЧИ»



«МОЛЕНИЕ О СЧАСТЬЕ»

«ГОСПОДИН ПРОФЕССОР ГАННИБАЛ»

«ВЫСОТА»

«ЧЕЛОВЕК НА РЕЛЬСАХ»



«ЛИССИ»

Для иллюстрации приведем первый парагвайский фильм «Гром среди листвы» режиссера Армандо Бо с аргентинской актрисой Изабеллой Сабли в главной роли.

В этом фильме, показанном на фестивале, авторы обратились к изображению народной жизни: среди джунглей Южной Америки, далеко от цивилизации колонизатор со своими подручными жестоко эксплуатируют приезжих рабочих и местных жителей—индейцев. Очень хорошо показаны природа, быт, труд и характеры людей, история их возмущения против тирана. Здесь господствует реалистическое искусство. Но авторы побоялись, что это будет неинтересно для зрителя, и вот руководитель восставших вступает в любовную связь с молодой красивой женой владельца плантации, и на этой почве начинается история столкновений руководителя со своими товарищами, которые ему больше не доверяют. Хорошая цель была у авторов картины, но они не решаются до конца быть наедине с жизненной правдой и призывают на помощь сексуальную историю и женскую красоту. И вот перед нами актриса, которая очень рекламировалась на фестивале, но день показа картины был для нее печальным: всех разочаровало то, что на экране была просто красавица, которая получала призы на конкурсах красоты, но не смогла блеснуть своим актерским мастерством.

В отличие от этого в греческой картине «Лагуна страстей» (режиссер Георгес А. Зервос) актриса Дженни Карези обнаружила исполнительские способности, но принцип построения фильма был тот же: роман героини, дочери богача, с руководителем бедных рыбаков, объединившихся в борьбе за свои права, оттеснил на второй план основное содержание.

Любовная интрига, используемая подобным образом,—бич сюжетики западного искусства. Она сковывает художника, мешает ему свежим взглядом увидеть жизненный материал, а самое главное—показать истинную любовь и уважительно сказать свое слово о женщине, которая, как правило, в таких картинах—лишь соблазнительница, кокотка, полная чувственности, но лишенная душевности, интеллекта.

Так, виденная нами шведско-аргентинская постановка «Весна жизни» (по новелле Готфрида Келлера «Сельские Ромео и Джульетта») не сумела раскрыть глубокую страсть влюбленных. Разработка известного сюжета на современном материале пошла по линии размельчения чувств. В фильм введены сюжетные мотивы, которые вытеснили силу всепобеждающей любви, определившей поэзию и оптимизм шекспировской трагедии.

Повторяем, авторы указанных фильмов ставили перед собой благородные задачи. Мы только с сожалением отмечаем то, что помешало им эти задачи решить полностью.

Лучшие фильмы на фестивале говорят о том, что когда художник отвергает штамп и законом искусства делает правду жизни, он и служит этой жизни, помогает ее совершенствовать.

Показательным для фестиваля этого года является активное участие в нем стран Востока: Бирмы (фильм «Дом Ратанапоум»), Египта (широкоэкранная картина «Страна мечтаний»).

Индийский фильм «Под покровом ночи» получил Большую премию фестиваля. В журналистских кругах спорили, заслуживает ли картина именно этой премии, и тем не менее все единодушно отмечали ее высокие идейные и художественные достоинства. Фильм показывает злоключения крестьянина, попавшего в город и ставшего свидетелем того, как представители так называемого высшего света занимаются весьма неприглядными делами под покровом ночи. Динамичный сюжет, сочетающий в себе драматические и комедийные моменты, социальная заостренность заставляют смотреть фильм с большим вниманием, несмотря на его непривычную для нас растянутость. Авторы сценария и режиссеры Шамбу Митра и Амит Мантра, оператор Раду Кармакар и композитор Салил Чаудри создали национальное по духу произведение. Исполнивший в картине главную роль Радж Капур показал высокое актерское мастерство.

«Особую премию» получил на фестивале китайский фильм «Моление о счастье», который воссоздал картину недавнего прошлого китайского народа. В основу фильма положен роман Лу Синя, который переработал сценарист Ся Янь к двадцатилетию со дня смерти великого писателя. В образе героини фильма Сянь Линь показана трагическая судьба китайской женщины-труженицы, жестоко униженной в условиях феодализма. Она дважды остается вдовой, и люди считают ее существом проклятым, приносящим несчастье. Гибель героини мы воспринимаем как трагедию, которая художниками нового, демократического искусства Китая истолкована философски. Это и придает художественную ценность картине, в которой режиссура (постановщик Сан Ху) и цвет (оператор Чхен Янь-си) находятся на высоком профессиональном уровне.

Обращает на себя внимание, что постановка серьезных общественных проблем—отличительная особенность кинокартин стран народной демократии, представленных на фестивале. Словно в противовес этому один из деятелей западного кино широковещательно заявил, что фильмы—это товар, они призваны лишь развлекать и приносить доход, а постановка политических проблем для них губительна. Эта точка зрения человека, стоящего за пределами

подлинного искусства, тут же легко опровергалась фильмами, которые потому и были значительными явлениями искусства, что авторы их вдохновились проблемами, волнующими современное общество.

Может быть, это было наиболее наглядно на примере венгерского фильма «Господин профессор Ганнибал». Это одно из самых сильных произведений, продемонстрированных в просмотровом зале отеля «Москва», где проходил фестиваль. Фильм посвящен Венгрии тридцатых годов, когда фашистский режим Хорти душил всякую самостоятельную мысль, нестерпимо унижал человеческое достоинство, а темные силы захватили в стране господствующее положение. И вот в этих условиях маленький человек, преподаватель истории, осмеливается выступить вразрез с существующим порядком. В конце концов он сломлен и погибает. Но до физической смерти (ее, на мой взгляд, можно было и не показывать) произошло более страшное—он отступил от своих убеждений, предав их. Роль главного героя исполнил актер театра Венгерской народной армии Эрне Сабо. Тонкость психологического анализа ставит его игру в ряд с классическими образами киноискусства. Режиссер фильма Золтан Фабри, которого мы знаем уже по «Карусели», великолепно воссоздал конкретную атмосферу того времени, поднимаясь до типического обобщения, и это делает историческую картину в высшей степени современной, ибо вспышки борьбы с темными силами то и дело озаряют современны мир. По этому поводу глава венгерской делегации Иштван Кондор говорил, представляя фильм: «Ведь всего несколько месяцев тому назад перед нами воочию ожили все призраки, окружавшие профессора Ганнибала. Вследствие этого в наших ушах с особенной силой звучат предостерегающие слова картины: «Люди, не забывайте!»

Близкой к «Профессору Ганнибалу» и тоже получившей Главную премию (в этом году присуждено три Главные премии) была картина молодого режиссера ГДР Конрада Вольфа «Лисси». Фильм поставлен по роману немецкого писателя Ф. Вайскопфа, который жил много лет в Праге и как раз там в 1935 году написал этот роман. События же его относятся к роковым для Германии 1932—1933 годам, когда приходил к власти фашизм. Драма общества раскрыта на примере женщины, которая искала счастье, но в условиях экономического кризиса, оставшись с ребенком и мужем безработным, не нашла иного пути, как последовать за Гитлером, обещавшим золотые горы. В кругу нацистов она находит материальное благополучие и вместе с тем жестокое разочарование. Она видит корысть, беспринципность, предательство, преследование честных людей, погромы, гибель своего брата. Лисси рвет с этой средой. В ней сохранились человечность и свободолюбие, и они уводят ее на дорогу новой жизни. Надо сказать, что фильм не открывает новых сторон той эпохи, если сравнить его, скажем, с известными уже антифашистскими фильмами и романами. Он привлекает другим: разработкой атмосферы времени, а самое главное—образом немецкой молодой женщины, в которой сохранились совесть и мужество нации. Именно такой дана Лисси в исполнении талантливой актрисы Сони Суттер.

С интересным актером мы познакомились и на просмотре чехословацкой картины «Бравый солдат Швейк». Роль Швейка исполняет актер Рудольф Грушинский, в высшей степени удачно выбранный режиссером Карелом Стеклым. Актер обаятелен и вместе с тем смешон, в его широко открытых глазах можно обнаружить многое из того, что написано в романе Гашека и что не всегда поддается прямой инсценировке.

Сейчас, накануне постановки второй и третьей серий кинотрилогии о Швейке, отметим по-дружески некоторые упущения первой серии.

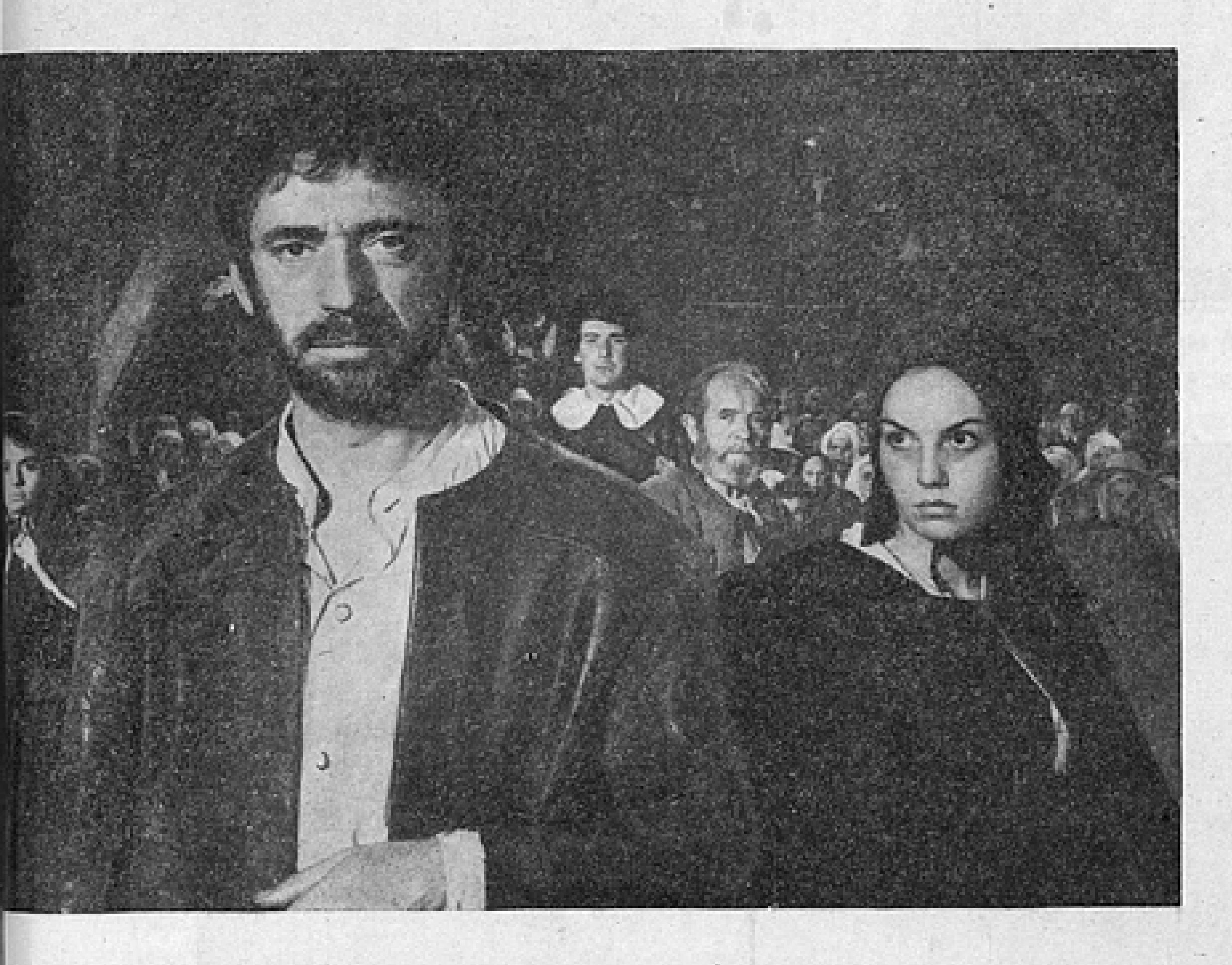
В фильме есть замечательная сцена: жена владельца кабачка плачется Швейку—ее мужа осудили на десять лет. Тот искренне утешает: «Ничего, уже семь дней прошло». Швейк здесь не шутил, но было очень смешно. Здесь ключ к образу: Швейк не шутит, но вызывает смех. Швейк сильнее своих противников и часто побеждает, но не потому, что он умнее и старается схитрить, а потому, что правда на его стороне. в нем живет положительное начало народной жизни, хотя и в смешной форме. Он выражает народную судьбу, сам того не подозревая. В картине же есть сцены, где герой активно хитроумен,—и это нам кажется не совсем верным.

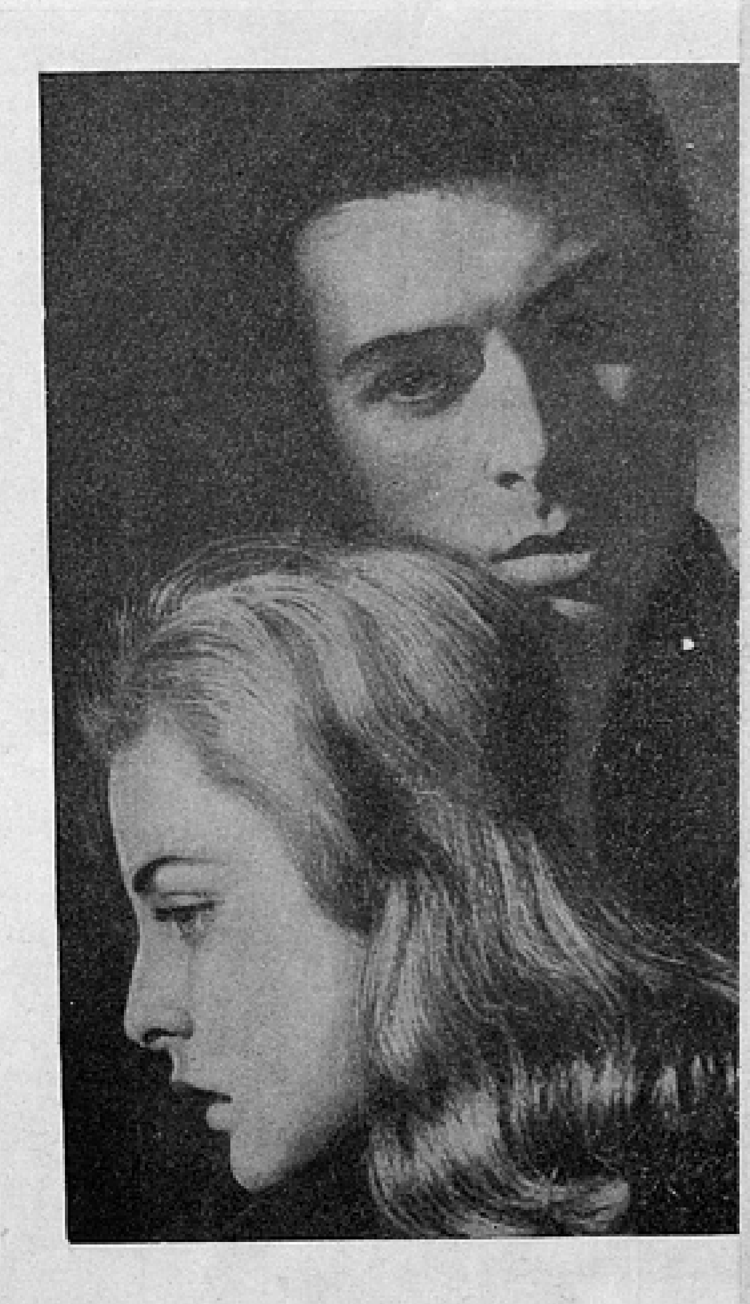
И второе—мало использован гротеск. Не случайно, что роман Гашека так легко «лег» на экран в мультипликационной интерпретации Иржи Трнка. Пожелаем Карелу Стеклому, обогащенному опытом первой серии кинотрилогии о Швейке, счастливого завершения столь сложной для постановки комической эпопеи.

Польская кинематография была представлена в Карловых Варах картиной режиссера Анджея Мунка «Человек на рельсах». Содержание этой драмы таково: старого, опытного железнодорожника Ожеховского за постоянное брюзжание и неуживчивость считали человеком, не очень заслуживающим доверия, отчего старик преждевременно ушел на пенсию, расставшись со своим любимым паровозом. Но, когда должно было произойти крушение поезда и не было иного пути для предотвращения его, Ожеховский погибает под колесами собственного паровоза, показав свою истинную сущность патриота и замечательного человека. Этот фильм ратует



«САЛЕМСКИЕ КОЛДУНЬИ»





«ЖЕНЩИНА, О КОТОРОЙ ГОВОРЯТ»

«БОЛЬШИЕ И МАЛЕНЬКИЕ»

«УРОК ИСТОРИИ»

против формального, поверхностного отношения к человеку. Фильм вызвал споры. Мне лично кажется, что в целом он заслуживает положительной оценки, ибо острый конфликт решается правильно: Ожеховский остается с лучшими прогрессивными силами современного ему общества, строящего социализм, самой природе которого чуждо чиновничье отношение к человеку. Мунк, работавший ранее в документальном кино, в своей первой художественной картине сохранил в известной степени строгость и точность репортажа. Однако это не помешало актеру К. Опалинскому создать живой образ старого рабочего. В Карловых Варах фильм получил премию за режиссуру.

Премию за режиссуру получила и югославская картина «Большие и маленькие» Владимира Погачича. В этом произведении (как и в показанной на фестивале картине «Роковые деньги») югославская кинематография снова обращается к изображению недавней освободительной войны.

Фильм «Большие и маленькие» законно премирован именно за режиссуру. Надо сказать, что многие из показанных картин страдали чрезмерным обилием диалога. Фильм Погачича богат как раз кинематографическим действием. Мы видим один из эпизодов национально-освободительной борьбы: преследуемый оккупантами и полицией партизан, укрывается в доме своего бывшего друга, решившего остаться в стороне от всеобщей борьбы. Этот сюжет разработан четко, фильм смонтирован в напряженном ритме. Умело использованы детали, когда взгляд, мерцание ресниц, движение ступни (в сцене, когда преследуемый не может двинуть ногой: скрип сапога услышит находящийся за дверью в засаде полицейский) дают больше, чем пространный диалог, и составляют кинематографическое действие. Правда, из-за камерности действия сюжету не хватает иногда внутренней энергии, и тогда начинаются формальные выдумки. Но в целом сюжет служит средством раскрытия эволюции героя, который вначале отказывает в приюте другу, а затем осознает свою ошибку.

Мы говорили о положительной стороне фильмов народно-демократических стран, заключающейся в постановке важных общественных проблем, в изображении жизни народа. Следует отметить и другое: после известного периода, когда выходило немало схематичных, неглубоких картин с поверхностными характерами людей, мы видим стремление показать героя драматической, а иногда и трагической судьбы. В связи с этим поднялось и мастерство сценариста, актеров, режиссуры. Но реакция на схематизм должна, на мой взгляд, выразиться не только в этом. Поиски героя должны продолжаться, ибо искусству важно найти положительное начало не только в страдающем герое (вспомним, что, утверждая свое нравственное преимущество, погибают герои и в венгерском, и польском, и в югославском фильмах). Мне думается, что киноискусство нуждается прежде всего в том, чтобы был изображен во всей его сложности герой побеждающий, утверждающий своей жизнью новый мир, его исторические преимущества над миром старым.

Таким героем является главный персонаж фильма «Георгий Димитров» («Урок истории») Л. Арнштама. Эту совместную болгаро-советскую кинопостановку представили на фестиваль болгары. Премией была отмечена игра артистки Ц. Арнаудовой, исполнившей роль матери Димитрова.

Советская делегация показала на фестивале фильмы «Высота» и «Пролог».

«Высота» была хорошо принята зрителями и критиками, которые хвалили картину за глубокое освещение современности, умение показать значительность содержания повседневной жизни простых советских людей. Жюри присудило фильму одну из трех Главных премий фестиваля.

Что касается фильма «Пролог», то критики отмечали его масштабность и вместе с тем упрекали авторов за слабую разработку человеческих характеров.

Несколько слов об отборе наших картин для этого и других международных фестивалей. Думается, что мы не всегда используем имеющиеся здесь возможности. Нам было приятно, что отголосок успеха нашего «Сорок первого» в Канне был услышан и в Карловых Варах. Советским делегатам и журналистам задавали много вопросов о молодых режиссерах, успешно дебютировавших за последнее время в киностудиях нашей страны. Мы представляли, каким успехом пользовалась бы тут картина, подобная, скажем, «Весне на Заречной улице». В интересах нашего искусства следует по-деловому обсудить итоги фестиваля не только с творческой, но и с организационной точки зрения.

Помимо фильмов полнометражных на фестивале показаны были и короткометражные, среди которых были премированы: советский кинорепортаж «В краю вулканов и гейзеров», монгольский—«Что нам мешает», вьетнамский—«Борьба с засухой», американский—«Мир танца», французский—«Ночь и туман».

На фестивале в Карловых Варах продемонтрировало свои успехи демократическое искусство кино. Художники обменялись опытом. Полезно было не только ознакомиться с работами других, но и собственные картины вдруг увидеть свежим взглядом. И главный итог: делегаты и гости фестиваля разъезжались с хорошим чувством взаимного понимания и с уверенностью, что все больше кинохудожников во всем мире стремится посвятить свое искусство, активному служению делу мира и прогресса.

Ю. Сидоров

КИНОЛЮБИТЕЛИ—БОЛЬШАЯ СИЛА

В атмосфере большой сердечности проходила в дни VI Всемирного фестиваля молодежи в Москве международная встреча кинолюбителей.

Приветствуя участников встречи, советский кинорежиссер Г. Л. Рошаль подчеркнул, что профессионалы кино с надеждой смотрят на кинолюбителей как на своих товарищей по искусству. Не так легко провести грань между кинолюбителем и мастером: зачастую сегодняшний кинолюбитель завтра становится в ряды лучших мастеров. Новые, смелые поиски жанров, проникновение в такие глубины жизни, которые не всегда доступны громоздким профессиональным студиям, делают любительскую кинематографию источником новаторских находок и решений, оплодотворяющих «большую кинематографию».

Кинолюбительство—огромный резервуар, из которого может черпать новые силы профессиональное кино.

—Молодые кинематографисты всего мира должны объединиться в великом дружеском союзе кинолюбителей, который будет высоко держать священное знамя борьбы за мир,—сказал Г. Л. Рошаль.— Тот, кто любовно и самозабвенно фиксирует в своих простых и человечных фильмах жизнь своей семьи, своих друзей, своего города, свои туристские путешествия, кто помогает своими фильмами постигнуть науку и искусство—сам создавая художественные ценности в кино; кинолюбитель, который умеет понять чувства наших современников, их борьбу за счастье; кинолюбитель, которого увлекает безбрежность океана, величие мироздания, трепет весенних цветов, первая улыбка ребенка, гордые достижения нашей прекрасной планеты,—такой кинолюбитель всегда будет ненавидеть войну как самое отвратительное проявление человеконенавистничества и злобы, выгодное только торговцам смертью.

Представитель Великобритании г-н Янг заявил в своей речи, что эта встреча в Москве—одно из самых значительных событий последних лет. Для того чтобы собраться здесь, сказал он, многие молодые люди преодолели значительные трудности, пропутешествовав тысячи миль.

Никакие трудности не остановили молодежь, и вот они здесь, объединенные желанием жить в дружбе, радоваться рассвету нового, мирного дня,—продолжал г-н Янг.— И пусть живет эта дружба вечно, принося людям счастье.

Тепло приветствовали участники встречи представителей Болгарии, Венгрии, Польши, Румынии, ГДР, ФРГ, Франции и других стран.

Программа международной встречи включала просмотр фильмов, созданных кинолюбителями, обмен опытом и дискуссию на тему «Труд и отдых молодежи в любительских фильмах».

Для демонстрации в дни встречи были присланы фильмы из множества стран. Это были фильмы самых различных форматов: 35 *мм*, 16 *мм*, 8 *мм* и 9,5 *мм*. По-разному было решено также их звуковое оформление. Одни фильмы сопровождались записью на магнитофоне, причем скорость записи была самая различная: 192 *мм*, 385 *мм*, 770 *мм* и даже 776 *мм*; другие сопровождались магнитной записью непосредственно на изобразительной пленке; третьи имели оптическую запись и, наконец, четвертые сочетали в себе и то и другое.

Просмотр был открыт показом австралийского любительского фильма «Знамена высоко подняты». Простой, незамысловатый сюжет о первомайской демонстрации австралийских трудящихся, мысли и чаяния которых направлены на сохранение мира, на установление дружеских отношений между народами, на борьбу за запрещение атомного оружия,— как нельзя больше гармонировал с настроениями и мыслями сидящих в зале.

В фильме «Верлицский парк» сотрудник электрохимического комбината в городе Бательфельде (ГДР) Альфред Дорн с любовью рассказал об одном из красивейших уголков своей родины. Кстати, как сообщил нам автор этого фильма, это один из трид-

цати фильмов, созданных коллективом кинолюбителей, руководит которым Альфред Дорн.

О новом болгарском городе Димитровграде рассказал фильм «Город молодости». Создатели фильма умело передали радость рождения нового города, радость мирного, созидательного труда молодежи новой Болгарии.

Широким разнообразием тем, жанров и сюжетов отличались кинопрограммы встречи.

Воспитанию детей был посвящен французский фильм «Картинки школьной жизни». Фильм «На улицах Льежа» (Бельгия) рассказал о жизни улиц и архитектуре города.

Значительный интерес представляет французский игровой цветной фильм «Звезды и бури», созданный известным французским актером Морисом Бокэ. Фильм знакомит нас с увлекательным видом спорта—альпинизмом, причем автор фильма является и исполнителем главной роли...

Кинолюбители из Польши показали фильм «Ведьма», бичующий предрассудки людей, которые в своем невежестве прибегают к помощи шарлатанов-знахарей. В фильме ярко показано, что только своевременный приход врача спас от смерти больного ребенка.

С интересом был просмотрен румынский любительский фильм о летнем отдыхе студентов на Черноморском побережье.

Советскую любительскую кинематографию на встрече представляли фильмы кинолюбителей МГУ «Мы были на целине» и «МГУ навстречу фестивалю»; «По Японии» (автор—известный советский скрипач Игорь Безродный), «Фестивальный» и «Утро студента» (студенты Московского энергетического института) и другие.

Интересный комедийный фильм «Владя едет на фестиваль» демонстрировали на встрече кинолюбителей города Свердловска.

После просмотров авторы рассказывали о своей работе над фильмами. Во время обмена мнениями говорили о выборе тематики фильмов, о форматах пленки, о производстве съемочных камер... Участники встречи интересовались и принципами организации коллективов кинолюбителей.

Много интересного рассказал об этом Альфред Дорн (ГДР). В своем сообщении он ответил на вопросы, поставленные Ивом Кисимовым, представителем Болгарии.

— Кинолюбителей ГДР,—сказал Дорн,—можно разделить на три группы. Первая—это люди, которые работают индивидуально; вторая—кинолюбители, которые организовали кружки, работающие на свои средства; третья—кинообъединения при народных предприятиях, финансируемые последними. В настоящее время существует около 60 таких любительских студий при заводах и фабриках. Эти студии, получая субсидии от предприятий, не остаются в долгу и своими фильмами помогают освещать трудовые достижения, фиксировать наиболее интересные моменты производственного процесса.

Кинолюбители ГДР уже установили дружеский контакт со своими коллегами в СССР, Финляндии, Чехословакии.

В заключение Альфред Дорн предложил подготовить фильм, в создании которого приняли бы участие кинолюбители разных стран.

Аспирант химического факультета МГУ Владимир Голубев и инженер-механик Ю. Ю. Сидоров рассказали об опыте работы кинолюбителей Советского Союза.

Интересным было также выступление представителя Франции доктора Ж. Пьера. Он поделился опытом создания любительского коллектива в маленьком городке Обервилье, рабочем предместье Парижа.

Вот что он рассказал:

— В Обервилье насчитывается около 60 тысяч жителей, это промышленный район. Во время прогулок по городу я часто встречал людей с кинокамерой, и мне очень хотелось создать группу кинолюбителей. С несколькими энтузиастами этого увлекательного дела мы создали любительский клуб. Снятые фильмы мы показывали рабочим заводов и вовлекали новых участников. Сейчас в нашем клубе уже около 60 человек—рабочие, служащие, врачи. С вновь поступающими мы проводили занятия, прививая им элементарные навыки, необходимые кинолюбителю.

Фильмы, созданные нами, смотрят жители нашего городка. Раз в месяц мы устраиваем обсуждение наших работ со зрителями.

Представители некоторых западных стран жаловались на материальные трудности, которые препятствуют развитию кинолюбительства.

Участники международной встречи единодушно приняли решение обратиться ко всем кинолюбителям мира с призывом об укреплении дружеских связей.

ОБРАЩЕНИЕ К КИНОЛЮБИТЕЛЯМ ВСЕХ СТРАН

Дорогие друзья — кинолюбители всего мира!

От имени кинолюбителей, встретившихся в Москве в незабываемые дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, обращаемся к вам с приветом дружбы.

Мы надеемся, что наша международная встреча с участием кинолюбителей разных континентов и разных стран, на которой мы просмотрели более двадцати кинофильмов и обменялись мнениями, положит начало все более широкому контакту между всеми группами кинолюбителей, где бы они ни проживали и каким бы трудом они ни занимались.

Эта волнующая встреча была встречей подлинной дружбы и настоящего взаимопонимания. Дух ее должен укрепляться и развиваться, помогая объединению усилий кинолюбителей в их борьбе за мир и дружбу между народами, способствуя созданию новых значительных кинопроизведений, совершенных по своему художественному мастерству и техническому качеству.

Мы надеемся, что кинолюбительство будет все более и более развиваться в каждой стране и все больше девушек и юношей будет охвачено этим увлекательным искусством.

Друзья! Мы должны впредь все больше и больше обмениваться нашими фильмами и литературой, должны устанавливать между собой личные контакты для изучения опыта работы в разных странах, проводить международные фестивали любительских фильмов и конкурсы киносценариев.

Человек, сделавший киноаппарат постоянным спутником своей жизни, неизменным другом своего отдыха, участником своей деятельности в науке, труде, искусстве, туризме и спорте, больше всего любит мир, труд и творчество. Он всегда будет бороться за то, чтобы дым пожара не заволакивал объектив, чтобы взрывы атомных бомб не испепеляли его, чтобы не заливала кровью война.

Мы — собравшиеся на эту встречу в Москве — предлагаем приступить к созданию фильмов, которые будут осуществляться любителями разных стран и будут посвящены миру во всем мире и солидарности людей в борьбе за мир, каких бы взглядов они ни придерживались.

Мы уверены, что мастера профессионального кинематографа помогут в этом нам своими советами.

Кинолюбители мира — большая сила, друзья. Она будет все более расти. У нас увлекательные перспективы.

До новых встреч на экранах!

Мир и дружба!

Н. Лебедев (член жюри Международного конкурса курсовых и дипломных работ студентов киноучебных заведений)

НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ

Два года назад, во время V Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве, был проведен первый международный семинар студентов киноучебных заведений. В дни VI фестиваля в Москве был проведен второй такой же семинар, на котором были обсуждены некоторые вопросы киноискусства, а также вопросы о состоянии кинообразования в разных странах.

Кроме теоретической части, в семинар был включен конкурс курсовых и дипломных фильмов, снятых студентами киноучебных заведений. В конкурсе приняли участие: Польский институт кинематографии, Высшая школа кинематографии и телевидения Германской Демократической Республики, кинофакультет Пражской академии искусств, киносеминар при Венской академии театра и музыки и Всесоюзный государственный институт кинематографии.

Многие просмотренные на семинаре фильмы показали талантливость и высокий уровень профессиональной подготовки их авторов.

Особенно значительных успехов добились наши чехословацкие друзья. При большом тематическом и жанровом разнообразии показанных ими фильмов для них характерны светлое, оптимистическое жизнеощущение, глубокий, от сердца идущий гуманизм.

Будет ли это пронизанная чистым и радостным чувством художественно-игровая новелла о первом свидании или полудокументальный очерк о трогательной любви двух школьников разных наций— корейца и чеха,—или комическая буффонада, разыгранная в шумном студенческом общежитии, или музыкально-этнографический фильм о национальных плясках и песнях,—всюду мы чувствуем дыхание молодости, любви к людям, уверенность в завтрашнем дне.

При этом, как правило, и драматургическая канва, и режиссура, и операторская работа большинства чехословацких фильмов заслуживают высокой, а во многих случаях и отличной оценки. А сами фильмы имеют все основания быть выпущенными в широкий прокат наравне с профессиональными кинолентами.

Вот почему жюри единогласно присудило кинофакультету пражской академии сценических искусств и музыки семь премий за работы его студентов.

Как представитель ВГИКа, я воздерживаюсь от детальной характеристики наших фильмов. Но мое личное мнение, что творческие факультеты института выступили на конкурсе ниже своих возможностей.

Ряд интересных—по отдельным компонентам—работ показали студенты Польского института кинематографии.

Сильной стороной части этих работ является лирическое начало, умение воспроизвести атмосферу действия, передать ритм. В других работах чувствуется публицистический нерв, острый глаз журналиста.

Но в части польских студенческих фильмов эти положительные качества используются, как нам кажется, в неверном направлении. В отличие от жизнеутверждающих чехословацких кинокартин содержание многих польских работ вызывает чувство безысходности, пессимизма, некоторые из них неврастеничны, за что они и были подвергнуты на семинаре справедливой критике со стороны представителей других киноучебных заведений.

Жюри сочло возможным присудить премию за фильм в целом только одной работе Польского института кинематографии—художественно-документальному очерку «Точильщик» (первая премия по разделу фильмов разных жанров).

Как и весь семинар, конкурс студенческих фильмов прошел в обстановке дружбы и большой активности всех делегаций и многочисленных гостей и явился существенным вкладом в дело укрепления связей между киношколами разных стран.

Общее мнение участников семинара, что такие семинары и конкурсы следует практиковать регулярно, по возможности ежегодно.

В. Орлов

ЧТО ПОКАЗАЛ СЛЕТ МОЛОДЫХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

(Международный семинар во ВГИКе)

... В те дни под сводами нового здания Всесоюзного государственного института кинематографии можно было услышать многоязычный говор, увидеть юношу из Марокко, рассказывающего девушке чешке замысел своего сценария, темпераментно жестикулирующего итальянца, спорящего с группой польских студентов о проблемах неореализма, китайских студентов, сопровождаемых своими советскими друзьями среди стендов фотовыставки, посвященной творчеству крупнейших киномастеров.

Молодые кинематографисты из 36 стран встретились в эти дни во ВГИКе. С первого же дня и на заседаниях международного семинара студентов киноучебных заведений и в перерывах между ними воцарилась хорошая рабочая атмосфера, лишенная, однако, той академической сухости, которая подчас свойственна «взрослым» семинарам. Молодой задор, веселые шутки вовсе не лишали эту встречу серьезности, но придавали обсуждению живой, непосредственный характер.

В работе международного семинара приняли участие пятнадцать кинематографических и «смежных» учебных заведений. К сожалению, не каждая страна имеет свой киновуз, но интерес молодежи к кинематографу очень велик. Поэтому гостей, принявших участие в работе семинара, было едва ли не больше, чем официальных делегатов, причем это были гости, интересовавшиеся сутью обсуждаемых проблем и подробно записывавшие в свои блокноты выступления участников семинара.

Центром оживленной дискуссии, развернувшейся на семинаре, были сообщения делегатов различных

стран на тему «Образ молодого человека в современном киноискусстве». Естественно, что каждый из делегатов рассказывал о тех проблемах, с которыми приходится сталкиваться при отражении на экране образа молодого человека киноискусству его страны.

Характерной чертой докладов и выступлений будущих кинематографистов явилось стремление рассматривать определенные проблемы не с чисто эстетической точки зрения, а в связи с большими социальными проблемами. О богатых художественных традициях в решении проблемы молодого человека, накопленных советским киноискусством в его лучших произведениях, рассказал Анатолий Мадорский, студент киноведческого факультета ВГИКа. Советское кино учит молодежь уважать труд, любить свободу, ценить смелую мысль, зовет ее к высокой цели служения обществу, народу. Эти ценные традиции бережно восприняты и развиваются в работах молодого поколения советских киномастеров, всего лишь несколько лет назад начавших свой творческий путь.

Сложные проблемы воспитания молодежи, с которыми приходится сталкиваться кинодеятелям ГДР, осветил в своем выступлении студент Германской киношколы С. Гинтер.

— Известная часть молодежи,—говорил С. Гинтер,—нередко не умеет за лесами стройки нового общества разглядеть прочный и крепкий фундамент созидаемого светлого здания. Близоруких людей отпугивает строительный мусор.

Гинтер указал на одну из важнейших задач, которую должно решать немецкое кино, трактуя проблему молодого человека: рассказать о душевной красоте строителя нового общества. Не менее важной и актуальной задачей в настоящий период является развенчивание средствами киноискусства античеловеческой идеологии фашизма, которую пытаются возродить милитаристские элементы в Западной Германии.

Мысль о том, что киноискусство призвано формировать героические молодые характеры, показывая реальные трудности и радости борьбы за прогресс общества, пронизывала многие выступления.

Рассказав о том, какой напряженной творческой жизнью живет 120-миллионная молодежь Китая, студент Пекинского киноинститута Юй Де-шуй обратил внимание собравшихся на необходимость создания полнокровных реалистических образов молодых людей, которые смогли бы стать примером для тысяч и миллионов юношей и девушек. Именно к этому и стремится киноискусство народного Китая.

С интересными, содержательными сообщениями выступили на семинаре студенты-кинематографисты из Болгарии, Венгрии Румынии. Рассказывая об особенностях проблемы создания молодого героя в киноискусстве той или иной страны, об особенностях, которые диктуются чертами национальной специфики, выступавшие сходились в одном. Очень ясно и четко это общее мнение сформулировала в своем докладе студентка Академии искусств в Праге Ольга Лискова: «Мы хотим, чтобы наше кино сумело выразить все новое, чем живет наша молодежь, и осудить все то старое, с чем она борется».

Те же мысли пронизывали доклад студентки Лодзинской киношколы Кристины Гарбень-Реш. Ее выступление, отличавшееся острой полемичностью, содержало резкую критику недостатков, которые были свойственны польскому кино в конце 40-х и начале 50-х годов. Однако ценность этого интересного доклада была бы значительнее, если бы в нем не только анализировались недостатки прошлого, но более подробно были бы разобраны и те творческие достижения, которыми по праву может гордиться польская кинематография.

Содержание выступлений и обмен мнениями между будущими кинематографистами не замыкались, однако, в рамках, заданных основной темой семинара. Каждый имел возможность высказать все, что он желал. Так, например, студент Парижского киноинститута мексиканец Мануэль Мичел выступил с докладом «Героические персонажи и социальная критика в мексиканском кино».

Анализируя фильмы Эмилио Фернандеса и некоторых других мастеров мексиканского кино старшего поколения, Мичел замечает, что герои этих фильмов, как правило, являются жертвами социальных условий и очень редко выступают в роли борцов с социальной несправедливостью. В работах молодых киномастеров Мексики, которые являются прямыми продолжателями богатых традиций мексиканского кино, можно заметить, однако, качественно новые элементы. Молодые режиссеры, например Габальдони, Бенито Алазраки, «более оптимистически изображают социальные проблемы Мексики и находят более верные их решения».

О новых веяниях в итальянском кино, связанных с именами таких молодых режиссеров, как Франческо Мазелли и Пьетро Нелли, рассказал делегат Итальянского киномузея Джанни Рондолино. Эти режиссеры стремятся к правдивому отражению действительности, но при этом не ограничивают себя документальной фиксацией фактов, а идут по пути широких реалистических обобщений.

Не меньший интерес участников семинара вызвали выступления по второй основной теме семинара, касавшейся постановки кинематографического образования в различных странах. Первое сообщение было сделано студентом ВГИКа А. Медведевым, который подробно рассказал о структуре института,

о деятельности различных кафедр и учебных планах. Немало взволнованных слов было сказано участниками семинара о проблеме применения своих сил после окончания киновуза. Если представители Советского Союза и стран народной демократии отмечали, что у них на родине молодой специалист, окончивший вуз, обязательно получает работу на одной из киностудий, то выступавший на семинаре недавний выпускник кинофакультета Филадельфийского университета Роберт Гохен с горечью отметил, что молодой специалист, получивший кинематографическое образование в Америке, обычно вынужден действовать на свой страх и риск, должен самостоятельно искать либо место на студии, либо продюсера, который отважился бы финансировать первый фильм дебютирующего режиссера.

С большим интересом и сочувствием было выслушано сообщение выпускника сценарного факультета Сорбонны, марокканца Гасанмы. Молодой сценарист говорил о тех неисчерпаемых творческих силах, которые таят в себе народы Черной Африки. Так называемые колониальные фильмы, в большом количестве выпускаемые кинематографией некоторых капиталистических стран, как правило, пронизаны «идеями» расовой дискриминации, они стремятся убедить зрителей, что народы Африки якобы не могут обойтись без помощи своих белых «покровителей». Фильмов, в которых с уважением говорилось бы о негритянском народе, которые призывали бы к борьбе против колониализма, очень мало. Создание своей национальной кинематографии, которая говорила бы народу правду, является мечтой молодых марокканцев. Это очень трудное и сложное дело, но трудности не пугают молодежь пробуждающейся Африки.

Атмосфере дружеской откровенности в обмене мнениями и тому духу свободной дискуссии, которыми характеризовалась работа семинара, в очень большой степени способствовало и то обстоятельство, что участники семинара имели возможность ознакомиться с фильмами, представленными киновузами для конкурса студенческих работ. Киноконкурс явился той питательной средой, которая ежедневно насыщала работу семинара новой страстью, новой энергией. Просмотренные фильмы нередко рождали живые и нелицеприятные споры, которые, однако, всегда оставались в рамках дружеской критики.

Так, например, полемические суждения вызвал просмотр некоторых работ, представленных Лодзинской киношколой. Говоря о работах польских студентов в целом, хочется отметить их глубокую страстность, стремление к свежим выразительным решениям, к острой публицистической манере изложения материала. Фильмы польских студентов своеобразны и интересны по жанрам. Так, например фильм «Точильщик», получивший первую премию в группе «фильмов разных жанров», является своеобразным документально-психологическим этюдом. В нем рассказывается о старом точильщике, труд которого уже не нужен в новом городе. Точильщику больно сознавать это. К горькому чувству примешивается и чувство грусти от сознания неустроенной личной жизни—в старости он совершенно одинок. Авторы фильма стремятся рассказать о трогательной привязанности труженика к своему ремеслу. В фильме, несомненно, есть светлая, утверждающая интонация, но все же преобладает поэтизация грусти и горечи.

Не менее оригинален фильм «Внимание, железнодорожники!» Этот публицистический киноочерк пропагандирует внедрение новейшей техники на транспорте. Фильм сделан темпераментно, остро. Правда, иногда стремление к яркой, пластической остроте превращается в самоцель, и фильм становится несколько нарочитым, вычурным. Несмотря на этот недостаток, фильм был по достоинству отмечен жюри «за режиссерскую изобретательность в публицистическом жанре». Высокий профессионализм, разнообразие выразительных приемов, свежесть и жизненность тем нередко странным образом сочетаются в картинах некоторых польских товарищей с любованием мотивами горя, «жертвенности». Все это, конечно, не могло не вызвать полемики ряда участников семинара с польскими друзьями.

В просмотренных работах радует то, что они не похожи одна на другую. Традиции национального киноискусства очень четко проявляются в работах будущих киномастеров. Они стремятся не просто копировать лучшие образцы, но на их основе находить свои художественные решения новых тем, предлагаемых жизнью. Они экспериментируют, они ищут.

Работы чешских студентов привлекают подчеркнуто светлым мироощущением, жизнерадостностью, тонким юмором, подчас ироническим, но всегда, в основе своей, теплым и ласковым отношением к человеку. И в то же время они различны. Вот, например, фильм «Первое свидание», восторженно встреченный участниками семинара и отмеченный первой премией и почетным дипломом в группе художественных фильмов. Это непритязательная история о первом свидании юной школьницы. Каким глубоким человеческим содержанием наполнены кадры этого фильма! Многие обыденные и неинтересные, на первый взгляд, факты под взглядом внимательного режиссера обрастают ясными и точными деталями, которые так много говорят сердцу зрителя. Простота и ясность художественного вйдения и воплощения—вот характерные черты этой работы.

И рядом с этой тонкой, чистой, изящной психологической миниатюрой—неудержимая эксцентрика

шуточного фильма «Общежитие, институт и я», в котором с большим юмором повествуется о шумной жизни студенческого общежития Пражской академии сценических искусств.

Чешские студенты показали себя не только умелыми создателями художественных фильмов, но и хорошими документалистами. В их документальных работах отсутствует та особая подчеркнутость и обнаженность выразительных приемов, которая свойственна, например, фильмам польских товарищей. Однако в работах чешских студентов имеется своя характерность: спокойный лирический тон повествования, проникновенная задушевность. Таков, например, фильм «Друг с бриллиантовых гор»— трогательный документальный рассказ о дружбе чешского и корейского мальчиков. Он получил первую премию по группе документальных фильмов. Фильм «Долина, долина»—исполненная поэзии песнь о красоте, щедро рассыпанной в пейзажах родной природы, в искусных созданиях народных умельцев, в грации и удали народных танцев Нельзя не заметить также некоторой родственной близости творческой манеры чешских документалистов с работой операторов-вгиковцев. Лирическая проникновенность, задушевность, мягкость—все эти черты мы найдем и в фильме советского студента оператора Владимира Маака «Когда проходит осень», и в видовом фильме «Осень в Крыму».

К сожалению, немецкая высшая школа кинематографии и телевидения представила на конкурс всего лишь две работы. Однако отмеченный жюри по разделу научно-популярных фильм «Внимание, алкоголь!», рассказывающий о тяжелых последствиях, вызываемых употреблением алкоголя, привлекает внимание своей профессиональностью, доходчивым изложением мыслей, ясностью и логикой композиции.

Оригинально и свежо прозвучал фильм «Прометей», созданный студентами Венской академии сценических искусств и музыки. Это взволнованное, патетическое повествование о жизни великого Бетховена. Горячая любовь авторов фильма к Бетховену проявляется и в умелом подборе иконографических материалов, и в чудесных натурных кадрах мест, связанных с именем великого композитора, и в тактичном отборе музыкального материала.

ВГИК представил на конкурс дипломные учебные работы своих питомцев во всех жанрах. О некоторых фильмах, созданных вгиковцами, мы уже сказали выше. Общее одобрение встретил фильм «Надя». Это киноновелла, поставленная по мотивам сценария Л. Аграновича «Человек родился». Скажем только, что работу молодого режиссера И. Бабич и оператора В. Штифанова характеризуют пристальное внимание к психологии героев и умение создать жизненно правдивую атмосферу действия.

Особенно хотелось бы отметить такую своеобразную и интересную работу, как научно-популярный фильм «Федоскинская миниатюра» (режиссер В. Назаров, оператор Г. Шатров). Фильм красив, и красота эта порождается не только качествами самого снимаемого материала—изумительной росписью шкатулок, создаваемых художниками подмосковного села Федоскино. В неменьшей мере она объясняется влюбленностью авторов в предмет изображения, их желанием найти наиболее поэтические решения. Дружеские рукоплескания зала вызвал, например, кадр фильма, изображающий одну из шкатулок с рисунком молодой матери, склонившейся над колыбелью. Шкатулка плавно покачивается в такт нежной мелодии колыбельной песни, и нам кажется, что рисунок оживает... Убедительно и ненавязчиво молодые авторы показывают нам, что творческая фантазия художника питается красотой окружающей природы. Этот научно-популярный киноочерк (который, кстати сказать, вскоре выходит на широкий экран) получил первую премию в группе научно-популярных фильмов.

То же любовное, бережное отношение к богатствам народной культуры позволяет авторам документального фильма «Надом» живо и увлекательно рассказать о национальном монгольском празднике, который включает в себя различные виды спортивных состязаний и в том числе старинную национальную борьбу. Фильму присуща хорошая репортажная манера показа событий.

Трудно в одном очерке рассказать о всех фильмах, участвовавших в этом интересном и поучительном конкурсе. Ведь на семинаре было показано по всем разделам более тридцати фильмов, среди которых 21 был отмечен в решении жюри. Мы остановились лишь на некоторых работах, характер которых достаточно красноречиво говорит о своеобразии художественных почерков, манер, стилей и тем, свойственных работам питомцев различных киношкол.

... Когда на трибуну семинара поднялся председатель жюри ректор Пражской академии сценических искусств профессор А. М. Броусил, зал невольно затих. В наступившей торжественной тишине А. М. Броусил зачитал решение жюри, и аплодисменты, которые возникали всякий раз после того, как на сцену выходил молодой автор, взволнованно принимающий из рук председателя жюри диплом и подарок, говорили о том, что фильмы оценены по достоинству.

Международный семинар студентов киноучебных заведений принес с собой много интересного и нового для его участников. Завязалась крепкая дружба студентов-кинематографистов различных стран мира.

СОВМЕСТНО С ЗАРУБЕЖНЫМИ ДРУЗЬЯМИ

«Дорогой дружбы» назвал китайский народ строящуюся трансазиатскую железнодорожную магистраль Алма-Ата—Ланчьжоу, которая свяжет среднеазиатские республики СССР с Китайской Народной Республикой. «Фильмом дружбы» можно с полным основанием назвать совместную постановку коллективами Московской и Шанхайской студий научно-популярных фильмов экспедиционно-географической картины «Алма-Ата—Ланьчжоу».

Это будет цветной фильм в восьми частях, который не только покажет строительство великой магистрали, но и запечатлеет многое из того нового, что принесла народам Китая победа демократического строя.

Съемочная группа совершит экспедицию вдоль трассы строящейся железной дороги. В состав участников экспедиции вошло 14 человек (по 7 советских и китайских киноработников). Автор сценария, режиссер-постановщик фильма и начальник экспедиции В. Шнейдеров, режиссер Сяо Тан, операторы Ю. Разумов и Цзень Вей.

В экспедиции принимает участие в качестве руководителя автоколонны литератор Герой Советского Союза С. Курзенков.

Начальник экспедиции В. Шнейдеров сообщил нашему корреспонденту:

— Нам предстоит долгий и трудный путь через пустыни и горы Центральной Азии, через обширные и труднодоступные районы Северо-Западного Китая, где еще никогда не велись киносъемки. Этим в значительной степени определяются и задачи экспедиции. Постараемся стереть «белое пятно» киноатласа, показать то, чего еще никогда не видели кинозрители. По сценарию намечено заснять ряд интересных, красочных объектов: охоту на диких верблюдов и лошадей, пещерные храмы «тысячи Будд», если удастся, то и мертвый город Хара-Хото.

Этот разнообразный географический материал послужит фоном для главного—показа жизни людей, населяющих эти отдаленные и труднодоступные районы Китая. Мы будем снимать строительство дороги, юймыньские нефтепромыслы, освоение целинных земель Манаса, борьбу людей за преобразование природы.

Экспедиция продлится около полугода. Наша автоколонна состоит из трех грузовых машин «ГАЗ-63а» и «ГАЗ-69», снабженных двумя прицепами и лебедкой. Эти мощные машины тропического типа: «Як», «Джейран» и «Кулан»—специально приспособлены к резким климатическим изменениям.

Существенную помощь в организации экспедиции оказало Главное управление кинематографии КНР в Пекине. В состав экспедиции вошли опытные и квалифицированные киноработники Китая, китайская сторона обеспечила экспедицию консультантами и переводчиками.

Совместный труд советских и китайских киноработников—еще одно выражение братской дружбы двух великих народов.

●

Огромны богатства Кара-Кумов. В недрах земли, под раскаленными черными песками скрываются нефть и руда. Здесь разводят тонкорунных овец, можно выращивать длинноволокнистый хлопок. Но развитию производительных сил этой богатейшей территории мешает отсутствие воды. Кара-Кумы—самый жаркий и самый бедный водой район Советской страны.

Проблеме обводнения Кара-Кумов посвящен цветной фильм «Вода Кара-Кумам» («В стране черных песков»), постановку которого осуществляет Московская студия научно-популярных фильмов совместно со студией ДЕФА (ГДР).

Фильм познакомит зрителей с этим своеобразным районом Советского Союза, расскажет о его богатствах и возможностях, о том, какой расцвет принесут сюда воды Кара-Кумского канала. Точно волшебный ключ, вода откроет богатства земных недр, знойную пустыню превратит в цветущий оазис.

Сценарий написан В. Томбергом и Н. Кемарским, главный режиссер В. Томберг, режиссер Йенш (ГДР), главный оператор Томас (ГДР). Научная консультация академика Д. Щербакова и члена-корреспондента Академии наук Туркменской ССР В. Кунина.

Макс Поляновский

ТАМ, ГДЕ БЫЛИ ДЕБРИ

Можно изучать прошлое по документам, записям, книгам, газетам. Ценным подспорьем в изучении характерных черт минувшего остаются рисунки, картины и фотографии. Но одним из наилучших пособий для определения контрастов между тем, что было вчера и что стало сегодня, является кинематограф

Это еще раз подтвердила новая работа режиссера А. Литвинова—цветной фильм «По дорогам Приморья»*

Фильм снят в тех самых местах, по которым в начале этого столетия прошел выдающийся исследователь, путешественник и ученый Владимир Клавдиевич Арсеньев. Кто не увлекался с детских лет его книгами «В дебрях Уссурийского края», «Дерсу Узала» и другими, дающими яркое представление о природных богатствах Дальнего Востока, о бесконечных просторах Уссурийской тайги и ее обитателях.

Арсеньев прошел по этим местам в 1902, затем в 1907 и 1908 годах, когда Дальний Восток был одной из глухих окраин Российской империи.

В 1923 году центр Приморья—Владивосток—был освобожден от интервентов и белогвардейцев. Спустя пять лет во Владивостоке появилась прибывшая из Москвы экспедиция «Совкино».

Молодые кинорaботники—режиссер Александр Литвинов и оператор Павел Мершин, начавшие в 1928 году работу над первыми фильмами о Советском Дальнем Востоке, прочно связали с ним свои творческие биографии.

Пишущему эти строки довелось в конце двадцатых годов быть свидетелем творческого процесса, в результате которого появились два дальневосточных фильма, сделанных при близком участии и содействии В. К. Арсеньева. Помнится, что вначале он отнесся к замыслам кинорaботников с некоторым недоверием. Лично испытав трудности походов по Уссурийской тайге, Арсеньев полагал, что вынести их людям с кинокамерами не удастся. Однако настойчивость и упорство Литвинова и Мершина, их решимость не отступать и добиться своего сделали свое дело. Арсеньев посоветовал им:

—Фильм надо снимать об удэгейцах. Это маленькая, но весьма любопытная народность. Удэгейцев насчитывается всего около 1400 человек. Замечательным охотникам грозило полное вымирание. Я застал этот народ в его первобытном состоянии. С приходом Советской власти ростки нового стали проникать в Уссурийскую тайгу. Лесные люди, удэгейцы, больше не вымирают, они вышли на верную тропу

* Автор текста А. Литвак, операторы К. Дупленский, П. Шлыков, композитор Г. Топорков, Свердловская киностудия, 1957.

На фото (справа налево): режиссер А. Литвинов, оператор П. Мершин, В. К. Арсеньев, М. Поляновский. Москва, 1928



к новой жизни. Вот об этом, мне кажется, следует сделать кинокартину.

Сам Арсеньев не мог принять участия в поездке киногруппы. Он познакомил ее с материалами об удэгейцах, проследил за снаряжением, позаботился о хорошем проводнике.

—Жаль, нет в живых Дерсу Узала... Но я вызову сюда Сунцая Геонка,—сказал Арсеньев.—Сунцай был носильщиком нашей экспедиции, работал вместе с Дерсу, многому от него научился. Он будет вашим проводником по тайге. Лучшего вам теперь не найти.

В ту пору Дальний Восток не знал еще гражданской авиации. Путь киноэкспедиции, пробиравшейся в глубь тайги к стойбищам удэгейцев, был опасен и труден. Передвигались верхом на лошадях, в долбленных лодках—улимагдах. В некоторых местах пробирались пешком, а снаряжение тащили за собой волоком. Оператор Мершин не расставался с ручной кинокамерой и фиксировал все этапы путешествия.

В стойбище, к которому шла экспедиция, Арсеньев побывал за год до того. Затяжные дожди вынудили ученого задержаться в нем более чем на полмесяца. Покидая временный приют, Арсеньев обещал удэгейцам прислать им некоторые предметы обихода, в том числе цепи для собак. Эту посылку от ученого везла в тайгу группа «Совкино». Кроме того, Арсеньев вручил Литвинову пачку сделанных им в стойбище год назад фотоснимков и сказал:

—Передайте им эти карточки, пусть увидят самих себя. Они никак не могли понять назначение таинственного «ящика с глазом»—фотоаппарата. Получив от вас эти снимки, местные жители не станут, как в прошлом году, шарахаться от наведенного на них объектива камеры. Это облегчит ваши съемки...

Глава стойбища, Инси Амуленка, был самым старшим из живших там удэгейцев. Он заявил, что готов помочь друзьям Арсеньева...

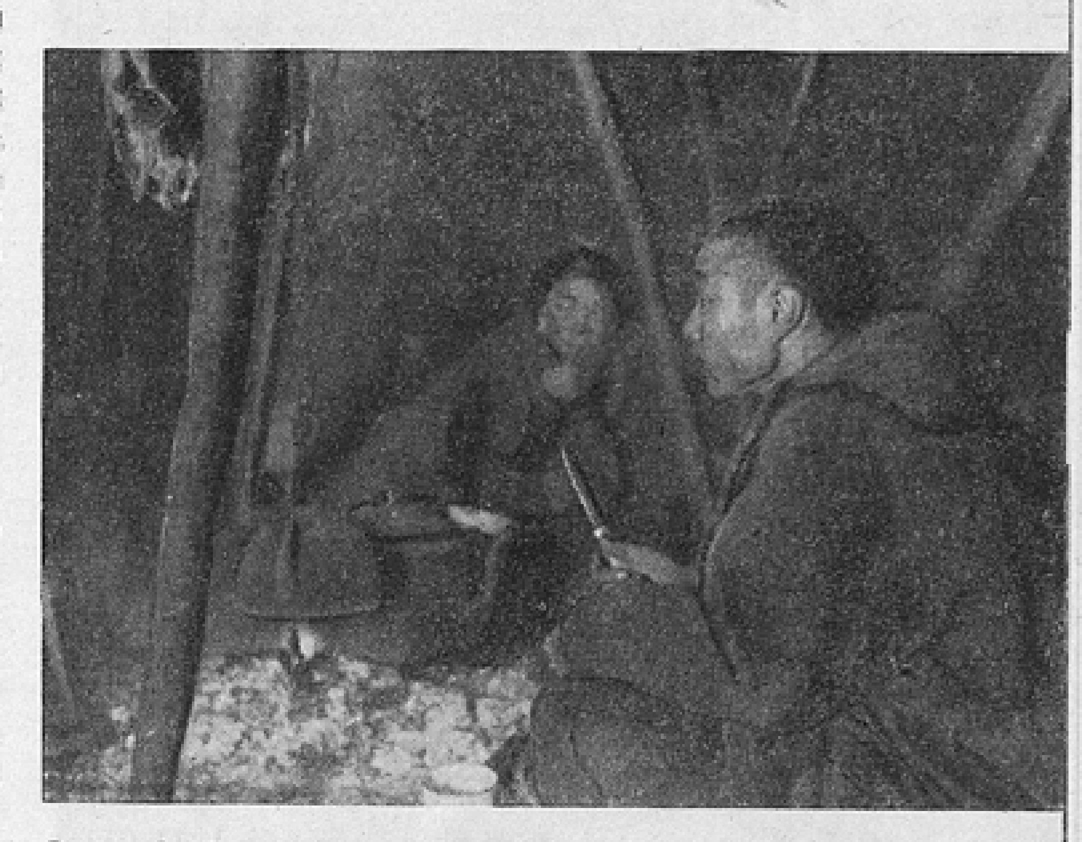
Когда жизнь племени удэ, считавшегося вымирающим, была заснята на пленку, Литвинов и его группа вернулись во Владивосток. Мне запомнился первый просмотр двух фильмов, снятых экспедицией летом 1928 года. Мы сидели в местном кинотеатре «Уссури» вместе с В. К. Арсеньевым и Сунцаем Геонка. Проводник-удэгеец, впервые попавши в кино, очень бурно реагировал на все увиденное.

Первый фильм— «Лесные люди» —увлекательно рассказывал о быте удэге, которых одна из газет того времени назвала «племенем, заблудившимся в веках».

Второй фильм— «По дебрям Уссурийского края» — воспроизводил трудный путь, пройденный экспедицией «Совкино» по маршруту Арсеньева и Дерсу Узала.



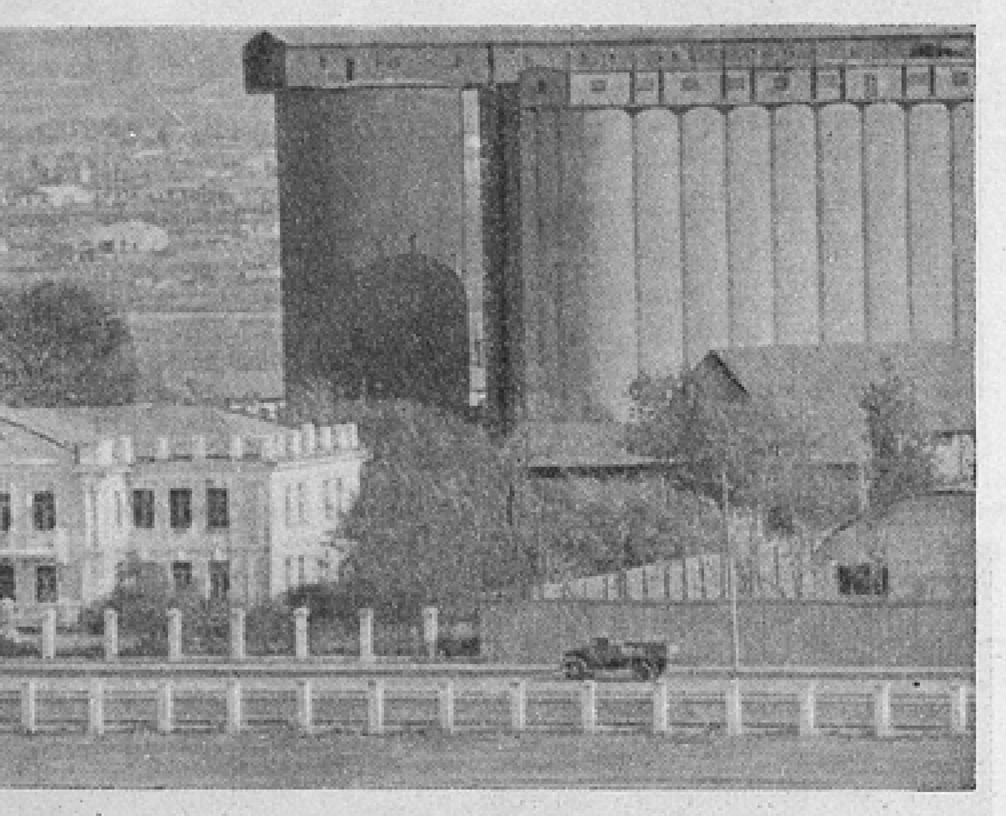
Киноэкспедиция А. Литвинова перед отъездом из Хабаровска Май 1928 года



В удэгейской юрте



Кадр из фильма «Лесные люди» (режиссер А. Литвинов, «Совкино», 1928). Так выглядело жилище удэгейца около тридцати лет назад



Кадр из фильма «По дорогам Приморья» Масложировой комбинат в городе Ворошилове (бывш. Никольск-Уссурийский)



На съемках фильма «По дорогам Приморья». Оператор К. Дупленский снимает в тайге

После просмотра В. К. Арсеньев поздравил участников киногруппы, сумевших преодолеть тяготы таежного похода и создать хорошие, интересные фильмы о Дальнем Востоке.

В конце 1928 года Арсеньев приехал в Москву, побывал на фабрике «Совкино» и настойчиво требовал, чтобы Литвинова и Мершина снова направили на Дальний Восток. Он предлагал свою помощь, чтобы заснять большой фильм о Камчатке.

Фильмы Литвинова о Дальнем Востоке шли повсеместно на экранах. Особым успехом пользовались «Лесные люди». Картину долго показывали в нашей стране и за рубежом.

Спустя год Литвинов и Мершин создали фильмы о Камчатке. Но, вернувшись во Владивосток, они не застали в живых своего консультанта и редактора— В. К. Арсеньева: он скоропостижно скончался.

...Первые фильмы о Советском Дальнем Востоке появились, когда наша страна отмечала десятилетие Великого Октября. Прошло около тридцати лет, и мы вновь увидели на экране работу режиссера Литвинова, оставшегося верным теме, облюбованной в молодости.

В канун сороковой годовщины Октября ему захотелось вновь пройти с кинокамерой по дебрям Уссурийского края, где он побывал три десятилетия назад с оператором П. М. Мершиным, погибшим во время Отечественной войны.

Правда, во время первого похода режиссеру Литвинову было около тридцати лет, а сейчас ему— под шестьдесят. И все же новый кинопоход состоялся. В итоге появился фильм «По дорогам Приморья».

В первых кадрах мы видим популярную книгу В. К. Арсеньева «В дебрях Уссурийского края». С экрана звучат слова:

«Мы решили отправиться с киноаппаратом в те места, по которым проходили Арсеньев и его спутники, пробиравшиеся на лошадях и пешком. Сейчас широкие автострады и стальные магистрали рассекли хребты Сихоте-Алиня. После окончательного изгнания отсюда интервентов не стало больше Уссурийского края—былой полицейской крепости на Дальнем Востоке. Есть Советское Приморье. Так перечеркнула наша жизнь название старой книги Арсеньева».

Мы становимся свидетелями того, как преобразился край за три десятилетия. На месте недавних дебрей возникли дороги, и по ним несется автомашина киноэкспедиции. Но для того, чтобы возможно скорее попасть из одного конца тайги в другой, режиссер и операторы, как и все население края, широко пользуются другими видами транспорта.

К рудникам Тетюхе можно проехать по узкоколейной железной дороге. Она вьется по тайге и выводит нас к побережью океана. Киногруппа пересаживалась в катера, на автодрезины, а к удэгейцам, живущим в верховьях реки Бикин, добиралась на самолете.

И вот снова «киноглаз» появляется в поселке удэгейцев, чтобы показать, как живут сегодня те,

о ком почти тридцать лет назад поведал фильм «Лесные люди». Мне кажется, что если бы тот старый, немой фильм продемонстрировали сегодня удэгейской молодежи, она была бы немало удивлена. Неужели так вот жили их отцы? В каких-то ветхих юртах, вместе с собаками. И женщины не имели права сидеть рядом с мужчинами. А вот и вешала, на которых вялилась рыба, основное питание для людей и собак в те времена. И ни одного огорода вокруг! К тяжелобольному удэге позвали шамана: он беснуется, пляшет вокруг него, а больному все хуже и хуже. Шаман не велит звать врача. И его слушают!

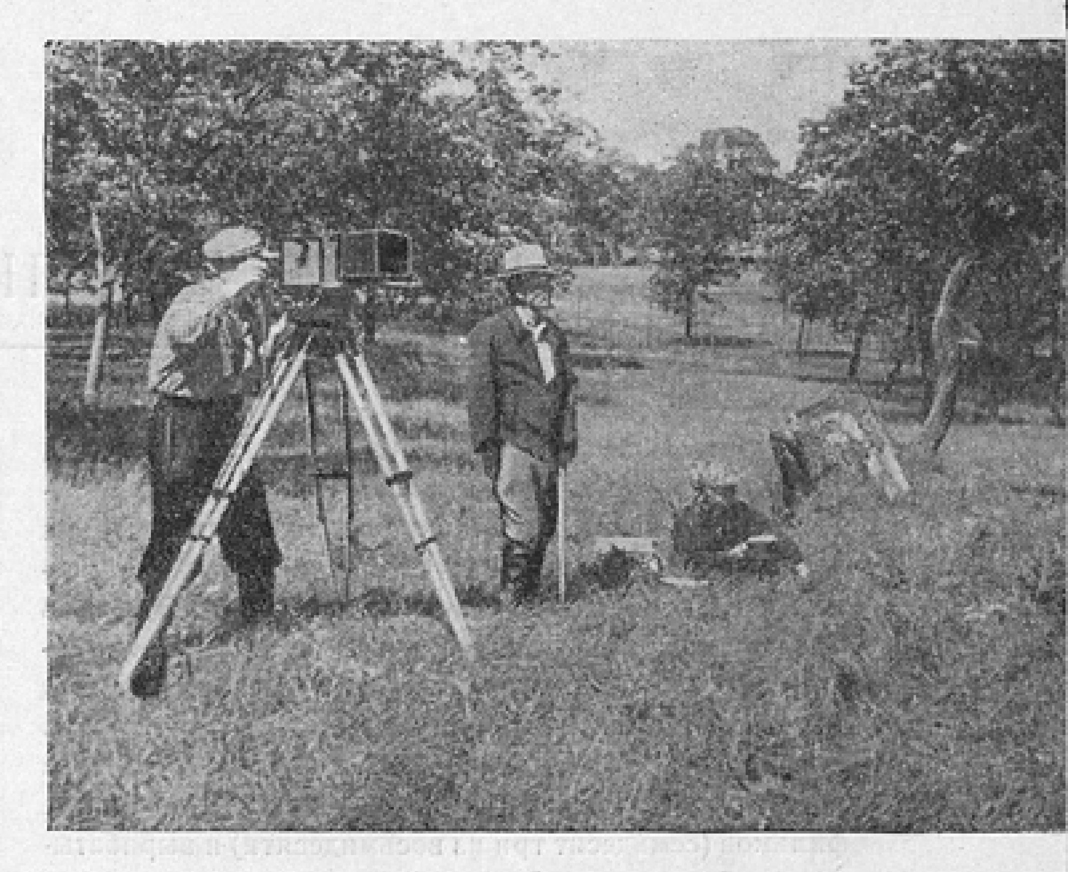
Совсем иное снимает оператор теперь. В удэгейском колхозе «Сияну», например, люди живут в крепких домах, выращивают кукурузу и овощи. Здесь появились коровы и ушли в область предания шаманы. Впрочем вы увидите в фильме «По дорогам Приморья» шаманью пляску. Ее показал на вечере самодеятельности молодой удэгеец, местный киномеханик Николай Канчуга.

В фильме «Лесные люди» мне запомнился трогательный момент: в стойбище родился ребенок. Это было такой редкостью в те времена, что даже старейшина рода не прочь был оказать внимание новорожденному и повозиться с ним. Сегодня экран показывает веселые толпы удэгейских ребят в школьной форме с красными пионерскими галстуками на груди. Трудно поверить, что до установления Советской власти эта народность считалась вымирающей!

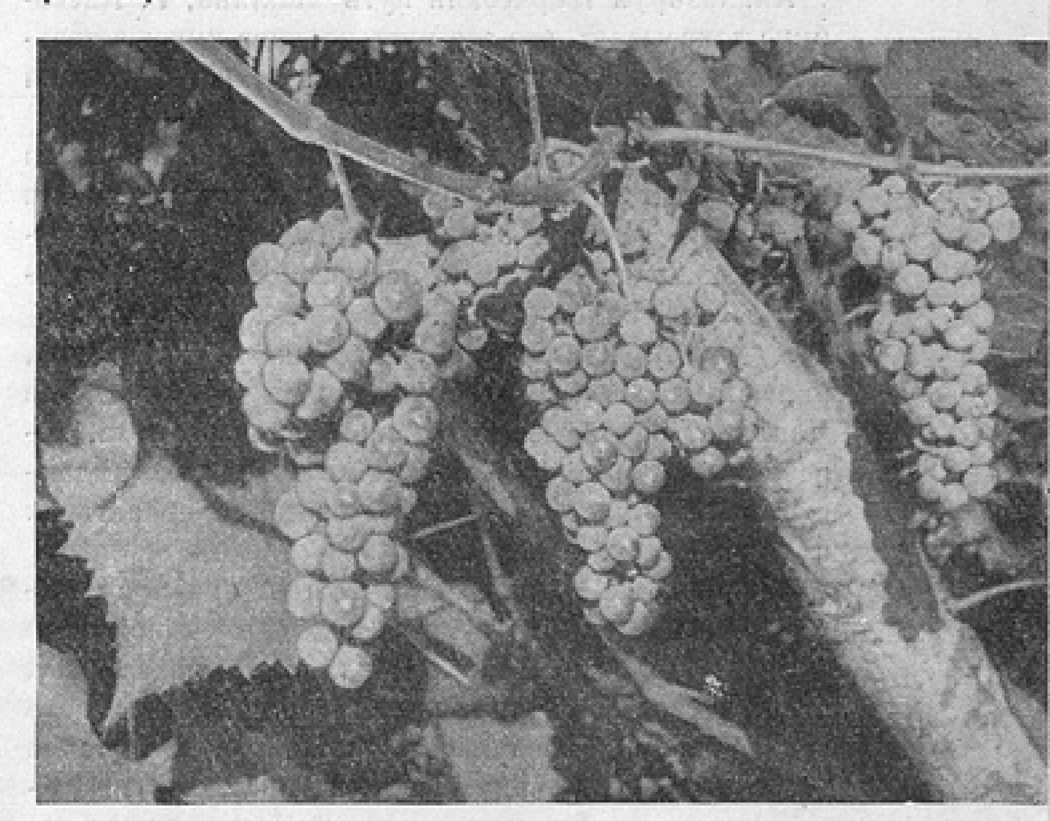
Совершая путешествие по дорогам Приморья, встречающего вместе со всей страной сорокалетие Великого Октября, видишь то, что стало обычным в нашей стране: города, заводы и фабрики, колхозные поля и огороды, фруктовые сады. Вы увидите в этом фильме, какой виноград и яблоки выращивают теперь в бывших дебрях и как неподалеку от них культивируют драгоценный жень-шень. Здесь же ферма, где выращивают серебристых и платиновых лисиц. Что же до пятнистых оленей, они настолько одомашнены, что ходят с колокольчиками на шее, пасутся на приволье под охраной пастухов и собак колли.

... То, о чем страстно мечтал некогда Арсеньев,— широко популяризировать Советский Дальний Восток в литературе и на экране, теперь выполняется. Один из старейших популяризаторов края средствами кино—режиссер Александр Аркадьевич Литвинов— ныне действительный член Приморского филиала Географического общества. В конце минувшего года ему была присуждена премия имени Ф. Ф. Буссе— первого председателя Общества изучения Амурского края. Премию эту кинорежиссер получил за создание фильмов, содержащих ценные документальные материалы по этнографии народностей Дальнего Востока.

Сопоставив первые дальневосточные фильмы Литвинова с его последней работой, можно получить яркое представление о том новом, что появилось за три десятилетия в тех местах, где еще недавно были труднопроходимые дебри.



На съемках фильма «По дорогам Приморья». Перед камерой— режиссер А. Литвинов



Кадр из фильма «По дорогам Приморья». Виноград, выращиваемый колхозниками там, где недавно были таежные дебри

ДИССЕРТАЦИЯ О ТВОРЧЕСТВЕ ЧАПЛИНА

«Чарльз Спенсер Чаплин. Очерк раннего периода творчества»—такова тема диссертации, которую защитил киновед Г. Авенариус в Институте истории искусств Академии наук СССР на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Эта тема вызвала живой интерес научной и кинематографической общественности, так как ранний период творчества Чаплина сравнительно плохо изучен. Между тем именно в те годы, которым посвящена диссертация, Чаплин создал большинство своих фильмов (семьдесят три из восьмидесяти) и вырабатывал свой творческий метод.

Анализируя творческий путь Чаплина, Г. Авенариус доказывает, что это путь поисков художественной правды, путь борьбы с реакционными кругами Голливуда.

Диссертация, состоящая из пяти глав, написана на основе изучения собранной автором литературы на восьми языках, архивных и фильмотечных материалов, хранящихся во Всесоюзном государственном фонде кинофильмов.

К работе приложена обширная документация, включающая подробную фильмографию творчества Чаплина, основные даты жизни и творчества, перечень книг и основных статей о творчестве выдающегося киномастера, краткие сведения об актерах и сотрудниках Чаплина.

В первой же главе своей работы Авенариус опровергает легенду о «сугубо кинематографическом» происхождении искусства Чаплина. Он доказывает, что истоки творчества художника следует искать не в американском кинематографе, а в английской пантомиме. «На подмостках английского мюзик-холла,—пишет Авенариус,—юный Чарли постиг магию пантомимы и клоунады, тайны жонглирования и эквилибристики, законы эксцентрического общения с вещами, основы партерной акробатики и спорта, технику танца, бокса, грима и мимики. Традиции мюзик-холла включали бешеный темп ритмически отточенных движений, натренированное умение каждому выходу придать впечатляющую яркость броского запоминающегося рисунка, законченность отшлифованного, отрепетированного номера».

Чаплин, профессиональный театральный актер с тринадцатилетним стажем, принес в кинематограф не только виртуозное мастерство эстрадного актера, но и реалистические традиции английской клоунады, традиции демократических народных театров.

Г. Авенариус подчеркивает, что к моменту перехода Чаплина в кинематограф, то есть к ноябрю 1913 года, в характере и творческом методе актера уже были отчетливо различимы черты будущего Чаплина—гуманиста, реалиста и демократа.

Поэтому работа Чаплина у Мака-Сеннетта (первого антрепренера его в Голливуде) в фирме «Кистоун» была, по сути дела, борьбой Чаплина с Сеннеттом. Чаплин стремился наделить персонаж, который ему приходилось изображать, живыми чертами, под смешной, нелепой внешностью раскрыть характер одинокого человека, обиженного жизнью. Сеннетт же настаивал на воспроизведении в разнообразных сюжетных вариантах смешно одетого, нагловатого проходимца.

В лучших фильмах Чаплина, созданных в 1915—1917 годах (за это время для фирм «Эссеней» и «Мючуэл» с его участием было выпущено 26 фильмов), развивается и варьируется тема маленького человека в жестоком, страшном мире, полном соблазнов и ханжества, преступлений и несправедливости.

Тема «жестокого мира» проходит через большинство фильмов, поставленных Чаплиным для этих фирм.

Автор диссертации доказывает, что легенда, придуманная буржуазными теоретиками, о социальной пассивности Чаплина, его пессимизме и «непротивленчестве» опровергается всей творческой практикой художника. Герой фильмов Чаплина—не искусственный, созданный в лабораторных условиях экранный гомункулус, он в значительной степени порождение того жестокого и несправедливого мира, который его окружает и с которым ему приходится бороться. Маленький человек в отчаянной борьбе за существование—такова основная тема чаплинских фильмов.

Специфику творчества Чаплина Авенариус находит и в особых, одному ему присущих чертах эксцентрики. Для Чаплина типично эксцентрическое обыгрывание вещи как метод привлечения внимания зрителя к самому факту ее существования. Вместе с тем эксцентрическое отношение Чаплина к дей-

ствительности становится методом обнаружения противоречий и неполадок, свойственных капиталистическому миру. Характерной чертой «жестокого мира» является царящая в нем социальная несправедливость, жертвой которой постоянно оказывается маленький человек. Другой особенностью этого несправедливого мира является пронизывающая его ханжеская проповедь «смиренномудрия, терпения и любви». Но Чарли по-своему активен. Постигающие его жизненные неудачи лишь закаляют его, делают более боеспособным.

Отчетливее и резче зазвучали социальные мотивы в фильмах Чаплина, поставленных в фирме «Ферст Нешенел». Внимательное изучение действительности и непрерывные столкновения с ней утверждали художника на позициях реализма. Комедии Чаплина переставали быть комедиями в обычном смысле этого слова, не умещались в привычные рамки, стали своеобразными трагическими буффонадами. Уже в первом фильме из этой серии—«Собачья жизнь»—была показана безработица. Это была остроумная и злая карикатура на американский образ жизни.

Наиболее значительным фильмом, поставленным для «Ферст Нешенел», был «Малыш», в котором Чаплин воспроизвел обстановку своего детства. В этом фильме сытое, ханжески самодовольное буржуазное общество противопоставлено бедному Чарли, единственному человеку, в поступках которого раскрывается подлинно человеческое отношение к ближнему.

Конфликт художника Чаплина с действительностью перерос рамки конфликтов его трагических буффонад о маленьком Чарли.

Художнику показалось, что возможности созданного им образа уже исчерпаны. После длительных колебаний Чаплин поставил для организованной им фирмы «Чарльз С. Чаплин Продакшенс» свой первый фильм без Чарли—«Парижанка». На анализе этого фильма о нравах и быте современного капиталистического города Г. Авенариус показывает близость Чаплина к современной ему литературе.

... Образ Чарли, говорит автор, несмотря на свое «эстрадное кинематографическое» происхождение весьма близок образам маленьких людей, созданным передовыми писателями Европы и США.

О Чаплине написана масса книг, его творчеству посвящено много исследований, но большинство их тенденциозно. Авторы многих книг, брошюр, статей стремятся любыми средствами скрыть от читателя главное в искусстве Чаплина—его реалистическую сущность.

На основе изучения фильмов, документов и литературы Г. Авенариусу удалось опровергнуть ряд легенд, связанных с ранним периодом творчества Чаплина и касающихся причин его прихода в кино, характера созданного им персонажа. Г. Авенариус показывает, как творческий путь художника-реалиста привел Чаплина в лагерь борцов за мир.

Выступавшие на заседании ученого совета Института истории искусств официальные оппоненты С. Юткевич и кандидат искусствоведения Р. Юренев, а также кандидаты искусствоведения С. Гинзбург, Г. Чахирьян и другие единодушно признали диссертацию ценным, подлинно научным исследованием. Ученый совет единогласно присудил Г. Авенариусу ученую степень кандидата искусствоведения.

ФИЛЬМ ОБ АННЕ ПАВЛОВОЙ

Недавно в Лондоне состоялась передача английского фильма о всемирно известной русской балерине Анне Павловой советским артистам балета. Представитель «Совэкспортфильма» в Великобритании Н. Садкович устроил для английских деятелей культуры, артистов балета и представителей печати прием, на котором был показан этот фильм.

История фильма такова. При жизни А. Павловой ее друзья—Мэри Пикфорд, Дуглас Фербенкс и другие—засняли ряд танцев и некоторые эпизоды из жизни балерины. После смерти Павловой заснятый материал был собран специальной кинокомпанией, которая и сделала фильм «Бессмертный лебедь». Поставил картину Э. Л. Нахимов. Перед войной, во время пожара на студии, все материалы фильма были уничтожены. Однако в прошлом году с помощью руководителя студии английской компании «Ассошиэйтед Бритиш пикчур корпорейшен» г-на Роберта Кларка и владельца фильма Л. Б. Нахимова удалось разыскать одну хорошо сохранившуюся копию.

Роберт Кларк изготовил новую копию картины и вместе с Л. Б. Нахимовым преподнес ее советским артистам в память о гастролях балетной труппы Большого театра СССР в Лондоне.

Фильм представляет большой интерес как кинодокумент о жизни и творчестве выдающейся русской балерины.

Сейчас фильм об Анне Павловой направлен в Москву для передачи его Большому театру.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Поединок» (по повести А. И. Куприна), 11 ч.

Сценарий и постановка В. Петрова; оператор А. Кольцатый; художник А. Фрейдин; композитор А. Хачатурян; звукооператор А. Рябов.

В ролях: Шульгович, командир полка, — Н. Комиссаров; Назанский, поручик — А. Попов; Ромашов, подпоручик, — Ю. Пузырев; Николаев, поручик, — М. Названов; Александра Петровна, его жена, — И. Скобцева; Раиса Петерсон — Л. Сухаревская; офицеры полка: Лех — С. Блинников; Осадчий — Н. Боголюбов; Диц — В. Белокуров; Петерсон — Е. Евстигнеев; Слива — А. Гумбург; Бек-Агамалов — Н. Авалиани; Светловидов — П. Павленко; Веткин — А. Пархоменко; солдаты: Хлебников — А. Лебедев; Гайнан — Р. Муратов. В эпизодах: Меченко, Перфилов, Стриженов, Горлов, Брянский, Сахновский, Миляр, Ерофеев, Гунченко, Заржицкая, Палладина, Шаляпина-Бакшеева.

●

«Саша вступает в жизнь», 11 ч., цветной.

Автор сценария В. Тендряков; постановка М. Швейцера; оператор А. Темерин; художник Д. Виницкий; композитор В. Баснер; звукооператор Н. Тимарцев; режиссер С. Милькина.

В ролях: Саша Комелев — О. Табаков (студент школы-студии МХАТ); Игнат Гмызин — Н. Сергеев; Павел Мансуров — В. Авдюшко; Курганов — И. Переверзев; Федосий Мургин — П. Волков; Катя Зеленцова — В. Пугачева; Настя Баклушина — В. Березуцкая; Федор Авдеев — Е. Буренков; Евлампий Ногин — П. Кирюткин; Степан Комелов — Н. Хрящиков. В эпизодах; В. Ратомский Е. Максимова, С. Коновалова; Ю. Медведев, Н. Сунозов, А. Богданова, А. Денисова, В. Бизяев, Г. Белов, Г. Юхтин, Г. Михайлов, В. Бурлакова.

●

«Они встретились в пути», 9 ч.

Автор сценария Л. Пантелеев; постановка Т. Лукашевич; оператор С. Шейнин; художник Г. Турылев; режиссер Г. Наморадзе; композитор В. Дехтерев; звукооператор О. Упейник; текст песен Е. Долматовского.

В ролях: Макар — В. Авдюшко; Тася — Р. Макагонова; профессор — Н. Комиссаров; Вовка — Миша Меркулов; Леля — Н. Дорошина; Костя — А. Кожевников; Соня — Л. Соболевская; Туманов — П. Щербаков; мать Таси — Е. Тяпкина; мать Вовки — В. Васильева. В эпизодах: Н. Светловидов, Г. Мочалов, В. Дорофеев, Е. Королева, Наташа Иванова, Слава Костылев, А. Четов, Л. Мишин, В. Селезнев, Е. Чернецов, З. Лускач, Л. Вольская.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Рядом с нами», 9 ч.

Авторы сценария: Е. Катерли, И. Меттер; режиссер-постановщик А. Бергункер; оператор С. Иванов; художник В. Савостин; режиссер В. Терентьев, композитор О. Евлахов; звукооператор Б. Антонов.

В ролях: Николай — Л. Быков; Андрей — К. Смоктуновский; Антонина — К. Лучко; Яша Миловидов — Г. Юматов; Чумов — Н. Рыбников; секретарь РК ВЛКСМ — О. Ефремов; Люба Звонарева — Н. Дорошина; Нина — Л. Шагалова; Столетов — Б. Чирков; Сюртуков — П. Лобанов; Валя Назаренко — М. Крепкогорская; Володя Назаренко — Ю. Соловьев; Оля — М. Черепанова; Юра — Б. Аракелов. В эпизодах: А. Абрамов, В. Бриц, В. Липсток, Р. Маркова, М. Медведев, В. Савельева, В. Себекин, В. Стржельчик, З. Шарко.

●

«На переломе», 8 ч.

Автор сценария Е. Митько; режиссер-постановщик Н. Лебедев; оператор В. Чулков; художник А. Блэк; режиссер Е. Немченко; композитор В. Маклаков; автор текста песен Н. Глейзеров; звукооператор Б. Хуторянский.

В ролях: Виктор — В. Жариков; Света — Н. Дробышева; Лука Степанович — М. Екатерининский; Яшка — Ю. Сорокин; Капельдудкин — В. Гераскин; Ненов — В. Курков; Старовойтов — Л. Жуков; Гребенюк — А. Янсон; Никитенко — И. Дмитриев; отец Светы — А. Кострички; Димка — Б. Лескин. В эпизодах: Боря Александров, В. Долгошеев, И. Жеваго, Б. Кудряшев, Юра Лепешкин, А. Мельников, Н. Синяков, А. Павлычева, А. Соколов, В. Савельева.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Координаты неизвестны», 9 ч.

Автор сценария И. Рядченко; режиссер-постановщик М. Винярский; оператор В. Симбирцев; художник Б. Илюшин; режиссер К. Жук; композитор Б. Мокроусов; звукооператор В. Курганский.

В ролях: Чалый — О. Жаков; Крутов — Л. Галлис; Брагин — Э. Бредун; Долинский — Ю. Прокопович; Нюра — Н. Чередниченко; Федор Михайлович — Н. Яковченко; Вася Швед — Е. Котов; Сомов — Н. Ключнев; Подопригора — В. Кравченко; Солонин — О. Мокшанцев; Степаныч — С. Крылов: В эпизодах: Р. Балашова, А. Стародуб, В. Коваль, Н. Нищенкин, В. Политимский, В. Соловей.

БАКИНСКАЯ СТУДИЯ] ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Под знойным небом», 9 ч.

Автор сценария Гасан Сеидбейли; режиссер-постановщик Лятиф Сафаров; оператор Ариф Нариманбеков; художник Д. Азимов; режиссер Р. Атамалибеков; композитор Тофик Кулиев; звукооператоры: А. Шейхов, С. Искендеров, А. Керимов; текст песен Э. Алибейли.

В ролях: Айдын — А. Фарзалиев (дублирует К. Тыртов); Эльдар — А. Мамедов (Л. Грубер); Сардаров — А. Герайбеков (К. Николаев); Гюльпери — С. Касумова (Д. Тумаркина); Нармина — Т. Алескерова (Н. Зорская); Гюльназ — С. Манафова (Л. Ганбова); Фатьма — З. Герайбекова (И. Васищева); Халил — Л. Мамедбеков (С. Якушев); Джалал — Ф. Мустафаев (А. Корнилов); Эмир-Дан — М. Шейхзаманов (В. Михайлов); Мурсал — Д. Алиев (Г. Сорин); Надиров — И. Эфендиев (К. Мякишев); Пири оглы — А. Джавадов (В. Потапов); Гюльбахар — М. Калантарлы (М. Шамхорян); Сария — Т. Пашазаде (В. Ширье); жена Сардарова — Б. Шекинская (З. Зернова). В эпизодах: С. Гаджиева, М. Садыхов, А. Д. Курбанов, А. Курбанов, М. Джанизаде.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Снежная королева» (по сказке Г. Х. Андерсена), 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Гребнер, Л. Атаманов, Н. Эрдман; стихи Н. Заболоцкого; текст песни М. Светлова; режиссер-постановщик Л. Атаманов; художники-постановщики: А. Винокуров, В. Шварцман; режиссер Н. Федоров; оператор М. Друян; композитор Л. Айвазян; звукооператор Н. Прилуцкий; монтажер Л. Кякшт.

Главные роли озвучивали: Оле-Лукойе—В. Грибков; Герда—Я. Жеймо; Кай—А. Комолова, Снежная королева—М. Бабанова; Маленькая разбойница—Г. Кожакина.

●

«Привет друзьям», 1 ч., цветной.

Авторы сценария и режиссеры: Д. Бабиченко, Б. Дежкин, М. Пащенко; композитор А. Варламов; художники-постановщики: Б. Дежкин, Д. Бабиченко, П. Репкин; оператор Н. Воинов; звукооператор Н. Прилуцкий; текст песни Н. Доризо.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Лебединое озеро», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Мессерер, З. Тулубьева; режиссер З. Тулубьева; художник В. Крестьянинов; главные операторы: А. Хавчин, М. Силенко; операторы: О. Арцеулов, В. Киселев, П. Опрышко, Д. Рымарев, О. Сугинт, В. Ходяков, В. Цитрон; музыкальный оформитель А. Ройтман; звукооператор В. Котов.

В главных ролях: Одетта—Одиллия—М. Плисецкая; принц—Н. Фадеечев; злой гений—В. Левашев; шут—В. Хомяков; солисты балета Большого театра Союза ССР.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Стакан воды» (по пьесе Э. Скриба), 10 ч.

Сценарная разработка: А. Усольцев, Е. Велихов; режиссер-постановщик А. Усольцев; оператор Ш. Гегелашвили; художник Я. Фельдман; композитор А. Севастьянов; звукооператор М. Белоусов.

В ролях: королева Анна—Т. Еремеева; герцогиня—Е. Гоголева; лорд Болингброк—Е. Велихов; Мешем—Н. Афанасьев, Абигайль—Л. Юдина; маркиз де Торси—В. Вилль; Томсон—О. Федоровский.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

«Авиценна», 9 ч., цветной.

Производство Ташкентской студии художественных фильмов.

Авторы сценария: В. Виткович, С. Улуг-заде; постановщик Камиль Ярматов; оператор Г. Гарибян; художник В. Еремян; композитор М. Бурханов; звукооператор Г. Сенчило; режиссер М. Авербах. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор Н. Озорнов.

В ролях: Ибн-Сина—М. Арипов (дублирует Н. Александрович); Джузджани—Т. Таджиев (В. Прохоров); Махмуд—А. Бакиров (М. Погоржельский); Маймапди—М. Касымов (А. Кельберер); Бируни—Р. Хамраев (А. Алексеев); Чагани—А. Джалилов (Я. Беленький); Абулхаир—Р. Пирмухамедов (Р. Плятт); посол—К. Ходжаев (С. Цейц).

●

«Поправьте фокус», 9 ч.

Производство «Чехословацкий государственный фильм».

Автор сценария Иржи Марек; режиссер Мартин Фрич; оператор В. Паздерник; художник Карел Шквор; композитор Людвик Подешть; звукооператор Иозеф Влчек. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В главных ролях: Автор—Иржи Марек (дублирует С. Богомолов); ведущий—Ладислав Пешек (М. Бернес); Пржегршле, бухгалтер,—Иозеф Кемр (Г. Дудник); его теща—Зденка Балдова (Е. Понсова); директор учреждения—Милош Недбал (С. Мартинсон); Пиштора, главный бухгалтер,—Любомир Липский (П. Березов); Пошагал, критик,—Ян Пивец (Е. Весник); главный редактор—Франтишек Виоучек (С. Бубнов); Блага, директор,—Густав Геверле (А. Задачин); Душек, бухгалтер,—Власта Буриан (А. Кельберер); Мацек, бухгалтер,—Властимил Бродский (В. Рождественский).

●

«Я жажду» (по роману Вальтера Гарриша), 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Вальтер Гарриш, Карл Парила; режиссер Карл Парила; оператор Отто Мерц; художники: Герхард Хельвиг, Герман Асмус; композитор Эбергарт Шмидт; звукооператор Иоганна Линднер. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Эдвин Мариан; Карл Блок, Фриц Вольф, Чарльз Ганс Фогт, Харалд Топит, Ильзабэ Кареньято, Эльфрида Флорин, Ганс Клеринг, Вильгельм О. Экардт. Роли дублируют: В. Прохоров, А. Алексеев, З. Земнухова, Е. Весник, К. Янакиев, А. Кругляк, С. Бубнов, А. Троицкая, В. Щелоков.

●

«Любовь матери», 10 ч.

Производство «Бомбей Токиз Лимитед», Индия.

Автор сценария и режиссер Бимал Рой; оператор Джозеф Виршинг; художник Д. Н. Джадхав; композитор С. К. Пал; звукооператор Дж. М. Барот. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Е. Ерамишев.

В ролях: Бхану—Бхарат Бхушан (дублирует М. Державин); Раджу—ПаульМахиндер (К. Карельских); их мать—Лила Читнис (В. Енютина); отец Бхану—Назир Хуссейн (К. Тыртов); Мина—Шьяма (Н. Румянцева); Падма—Кумуд (М. Виноградова).

●

«Война гаучо» (по одноименному произведению Леопольдо Лугонеса), 9 ч.

Производство «Артистас Архентинос Асосиадос», Аргентина.

Авторы сценария: Улисес Петит де Мурат, Омеро Манси; режиссер Лукас Демаре; оператор Боб Робертс; художник Ральф Паппиер; композитор Люсио Демаре; звукооператор Хорхе ди Лауро. Режиссер дубляжа Д. Васысь; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют: Энрике Мунньо, Франсиско Петроне, Анхель Маганья, Рикардо Галаче, Себастиан Чиола; Амелиа Бенсе, Эльвира Кирога, Х. Персе Бильбао, Дорита Феррейро, Карлос Кампаньяле. Роли дублируют: капитан Дель-Карриль, руководитель повстанцев—С. Курилов; капитан Миранда, гаучо,—К. Тыртов; Химена, его жена,—С. Коновалова; Генерал, их сын,—Л. Корабельникова; донья Асунсион—М. Бабичкова; лейтенант Фернандо Вильяреаль—В. Прохоров; Люсеро, звонарь,—А. Кельберер; Эдувихес, безумная,—Е. Егорова; Виана, капитан королевских войск,—М. Погоржельский; Ибарра, сержант королевских войск,—Я. Беленький.

●

«Райские птички», 9 ч.

Производство египетских студий: «Адли» и «Насибан».

Авторы сценария С. Э. Шавкат, Х. Тауфик, М. Тауфик; режиссер Сейф Эддин Шавкат; оператор Броно Сальви. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Амина—Азиза Хельми (дублирует В. Енютина); Ке-

маль—Махмуд Зу Эль Фукар (Д. Днепров); Дария—Зумуруда (А. Маркова); сестры: Файруз (А. Харитонова); Мервет (Э. Некрасова); Нелли (М. Корабельникова).

●

«Крысы» (по одноименной пьесе Герхардта Гауптмана), 10 ч.

Производство ЦСК-фильм, ФРГ.

Автор сценария Иохен Хут, режиссер Роберт Сиодмак, композитор Вернер Эйзбреннер. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Мусалова.

В ролях: Паулина—Мария Шелл (дублирует Я. Жеймо); Бруно—Курт Юргенс (Н. Малишевский); Анна—Хейдемари Хатейер (В. Енютина); Йон—Густав Кнут (С. Бубнов).

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Мэй Лань-фан», 7 ч., цветной.

Производство Пекинской студии художественных фильмов.

Режиссер У Цзу-гуан; операторы: У Юй-юнь, В. Яковлев; композитор Ван Чжень-бин; звукооператоры: Ван Шао-цзен, К. Гордон; композитор Ван Чжень-бин; художник Ху Жо-сы. Режиссер дубляжа А. Ивановский; звукооператор дубляжа К. Лашков. Текст читает Р. Широких.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Шоколадный торт», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест».

Режиссер Паскал Рэдулеско; оператор Кодрян Рад; художник Думитру Штэфанеску; музыка Дана Ионеску. Режиссер дубляжа А. Атабек; звукооператор дубляжа Б. Кокин.

●

«Черт и молотильщик», 2 ч.

Производство студии научно-популярных фильмов ДЕФА. Берлин.

Режиссер Бруно И. Беттке; силуэты изготовлены Гизелой Рамм; музыка Конни Оуд. Режиссер дубляжа А. Атабек; звукооператор дубляжа Б. Кокин.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«На ярмарке в Познани», 2 ч., цветной.

Авторы-операторы: И. Грачев, И. Горчилин; автор текста Л. Браславский.

●

«Они выступают на фестивале», 1 ч.

Режиссер С. Репников; операторы: А. Кричевский, Е. Фифилина; автор текста В. Беликов.

●

«Парламентская делегация Бирмы в Советском Союзе», 4 ч.

Режиссер В. Бойков; операторы: М. Ашурков, П. Опрышко, М. Попова, Ю. Буслаев, Ю. Чернятин.

●

«Артисты цирка», 8 ч., цветной, широкоэкранный.

Автор сценария и текста В. Комиссаржевский; режиссер Л. Кристи; операторы: И. Гутман, П. Русанов, В. Воронцов; композитор Л. Львов-Компанеец, диктор В. Комиссаржевский.

●

«Здесь жил Ленин», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Е. Кригер, С. Бубрик; режиссер С. Бубрик; оператор Е. Ефимов; композитор Н. Иванов-Радкевич.

●

«На шестом континенте», 4 ч., цветной.

Режиссер В. Ешурин; операторы: В. Ешурин, Н. Шмаков; автор текста А. Марьямов; композитор Ю. Ефимов.

«Народное движение», 1 ч.

Режиссер и автор текста Э. Марьямов; снимали А. Козаков и операторы периферийных студий.

●

«Дружба на вечные времена», 4 ч., цветной. (Партийно - правительственная делегация Советского Союза в Чехословакии.)

Режиссер О. Подгорецкая; операторы: К. Богдан, В. Киселев, Л. Михайлов; автор текста С. Нагорный.

●

«В Египте», 5 ч., цветной.

Авторы сценария Ю. Бочкарев, М. Трояновский; режиссер М. Трояновский; автор текста М. Семенов.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Праздник на Неве», 2 ч.

Режиссер Е. Вермишева; операторы: Я. Блюмберг, Г. Донец, Б. Козырев, С. Масленников, Д. Овсянников, А. Павлов, Г. Симонов, К. Станкевич, В. Страдин, С. Фомин; автор текста В. Демин.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка и оформление С. Б. Телингатера
Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 31. Тел. К 5-54-00

А 09381. Сдано в производство 2 сентября 1957 г. Подписано к печати 26/X 1957 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10 (условных листов 16,3).
Учетно-издательских листов 16. Тираж 16 000 экз. Зак. № 1364.

16-я типография Московского городского Совнархоза. Трехпрудный пер., д. 9.

Цена 10 руб.

САМОЕ МАССОВОЕ ИЗ ИСКУССТВ

В нашей стране кино стало подлинно массовым, народным искусством. Около 3 миллиардов зрителей побывало на киносеансах за минувший год.

За последние десятилетия киносеть выросла, разумеется, во всем мире. Однако темпы ее роста в СССР наглядно показывают превосходство социалистического строя, создающего наиболее благоприятные условия для быстрейшего развития техники и культуры.

Если в некоторых капиталистических странах, например в США, за последние годы обнаруживается тенденция к свертыванию киносети, то в СССР число кинотеатров и киноустановок растет быстро и непрерывно. Особенно высоки темпы кинофикации сельских местностей. В первые годы советской власти на селе было менее двухсот киноустановок, а сейчас их насчитывается около 50 тысяч.

Показательны темпы развития киносети в союзных республиках, территории которых до Великого Октября были отсталыми окраинами царской России. Например, в Казахстане, где до советской власти почти все население было лишено возможности видеть кинофильмы, в прошлом году действовало более 3 тысяч киноустановок.

Огромный рост киносети наблюдается в прибалтийских союзных республиках. Так, в Литве после ее воссоединения с Советским Союзом число киноустановок возросло почти в десять раз!

О характере и темпах развития киносети в СССР дают представление приводимые ниже статистические данные, подготовленные Научно-исследовательским кинофотоинститутом.

ЧИСЛО КИНОУСТАНОВОК

(Все цифры приводятся по данным, относящимся к концу соответствующего года)

	Всего	В том числе: город	В том числе: село	Узкопленочные киноустановки
1913	1 510	1 368	142	—
1923	868	691	177	—
1930	24 449	8 549	15 900	—
1940	28 000	8 477	19 523	4 808
1950	42 032	9 839	32 193	6 623
1956	63 294	13 675	49 619	20 995

ОСНОВНЫЕ ПОКАЗАТЕЛИ КИНОСЕТИ за 1950 и 1956 годы

КОЛИЧЕСТВО КИНОСЕАНСОВ
(в тысячах)

1950 **11 080** 1956 **25 595**

В том числе по сельской киносети

1950 . . 6 060 1956 . . 15 473

КОЛИЧЕСТВО ЗРИТЕЛЕЙ КИНО
(в миллионах)

1950 **1144** 1956 . . **2867**

В том числе по сельской киносети

1950 . . 345 1956 . . 1 014

ЧИСЛО КИНОУСТАНОВОК ПО СОЮЗНЫМ РЕСПУБЛИКАМ

	1940	1950	1956
Всего по СССР	28 000	42 032	63 294
В ТОМ ЧИСЛЕ:			
РСФСР	17 646	27 205	40 850
УКРАИНСКАЯ ССР	5 822	7 188	10 210
БЕЛОРУССКАЯ ССР	763	1 531	2 163
УЗБЕКСКАЯ ССР	622	931	1 469
КАЗАХСКАЯ ССР	1 270	1 569	3 064
ГРУЗИНСКАЯ ССР	351	515	920
АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ССР	426	576	793
ЛИТОВСКАЯ ССР	66	266	631
МОЛДАВСКАЯ ССР	106	394	690
ЛАТВИЙСКАЯ ССР	77	288	538
КИРГИЗСКАЯ ССР	213	384	559
ТАДЖИКСКАЯ ССР	140	332	415
АРМЯНСКАЯ ССР	168	374	378
ТУРКМЕНСКАЯ ССР	274	272	328
ЭСТОНСКАЯ ССР	56	207	286

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА 1958 ГОД

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство КИНО

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

В 1958 ГОДУ

на страницах журнала будет продолжено обсуждение актуальных проблем художественной, документальной и научно-популярной кинематографии.

Журнал опубликует ряд статей по вопросам теории и истории кино, кинодраматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства, статьи-монографии о творческом опыте выдающихся мастеров киноискусства, сценарии советских и зарубежных авторов.

Значительное место в журнале займут рецензии и критические заметки о новых фильмах.

Специальный раздел журнала будет посвящен вопросам кинолюбительства.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на один год — 120 рублей
на шесть месяцев — 60 рублей
на три месяца — 30 рублей

Подписка принимается городскими и районными отделами Союзпечати, конторами, отделениями и агентствами связи, а также общественными уполномоченными по подписке на киностудиях, фабриках, заводах, в колхозах и совхозах, в учреждениях и учебных заведениях.